MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07202 012 6

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/prcisdhistoire00bert

I
19
284

PRÉCIS

D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

PAUL BERTRAND

Précis d'Histoire de la Musique

" Multa paucis "

LES ÉPOQUES — LES ÉCOLES
LES FORMES

suivi d'un Tableau récapitulalif
et d'une Table par ordre alphabétique d'Auteurs
résumant tout l'ouvrage

NOUVELLE ÉDITION REVUE ET AUGMENTÉE

Prix net : **12** fr.

ALPHONSE LEDUC
Editions musicales, 3, Rue de Grammont, PARIS

Tous droits d'Exécution, de Reproduction, de Traduction et d'Adaptation réservés pour tous pays
Copyright by Emile Leduc, P. Bertrand et Cie, 1914 — 1921
Copyright by Alphonse Leduc et Cie 1921

LIBRARY
JAN 18 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

ML
161
B4
1921

INTRODUCTION

Le développement intensif de la culture musicale, qui se manifeste depuis la fin du XIXe siècle, a donné une importance particulière à l'ensemble des questions relatives à l'origine et à l'évolution de la Musique.

De là est sortie une science véritable qui s'attache à analyser et à interroger le Passé dans le but essentiel d'arriver à la pleine conscience du Présent et au pressentiment éclairé de l'Avenir.

C'est à cette préoccupation, toute actuelle, que répond le présent ouvrage.

Nous avons essayé de coordonner, d'après une méthode rigoureusement objective, le vaste ensemble des faits musicaux, afin de reconstituer la trame ininterrompue que leur évolution comporte, mais de manière que les mailles de cette trame restent assez larges pour laisser passer tous les faits d'importance secondaire, ou ceux n'offrant qu'un intérêt de pure curiosité et sans relation directe avec notre Art actuel.

L'accessoire s'efface devant l'essentiel : cet ouvrage ne vise donc en aucune manière à l'érudition.

Il ne s'abstient pas moins systématiquement de toute littérature, car ce serait retirer aux faits leur signification que de les environner d'une auréole de commentaires, faciles, en raison même de leur imprécision.

***

Nous nous limitons à l'Art musical de l'Europe, en insistant particulièrement sur ce qui concerne l'Europe occidentale.

Nous plaçant tout d'abord au point de vue le plus général, nous traçons le cadre de notre étude en montrant comment la Musique, considérée dans ses seuls éléments constitutifs, évolue dans le Temps.

C'est l'étude des **Epoques**, chacune d'elles marquant une étape, déterminée par les grands mouvements humains qui s'imposent à la Pensée. — Dans cette partie, on ne trouve que fort peu de noms et, comme dates, la seule indication des siècles, indispensable et suffisante pour la fixation des grandes lignes.

Nous examinons ensuite l'évolution à travers les Milieux, en étudiant quelles contributions ont apportées les Races au mouvement dont les lignes essentielles sont désormais fixées (1).

C' est l'étude des **Écoles** et des actions qu'elles ont exercées les unes sur les autres dans la marche générale de l'Art

Ici, chacun des Maîtres dont les noms représentent les tendances caractéristiques de chaque école est situé à sa place chronologique, mais sans allusion aux œuvres.

Il ne nous reste plus dès lors qu'à voir, par l'étude des **Formes** essentielles de la Musique, comment ces différentes tendances se concrétisent, et à montrer comment chacune de ces formes évolue en fonction du Temps et des Races, dans les œuvres les plus caractéristiques qui la représentent.

***

Ce cycle parcouru, nous aurons épuisé la substance de ce qu'on a coutume de dénommer d'une manière un peu abstraite l' « Histoire de la Musique ».

On pourra, alors, muni de précisions indispensables, entrer utilement dans le détail des faits esthétiques, par une étude complète de l' « Histoire des Musiciens » et de leurs œuvres.

---

(1) C'est l'esprit même de la méthode posée par Taine et adoptée depuis lui, pour l'analyse de tous les grands faits de l'Histoire.

Nous n'entreprendrons pas cette tâche, en vue de laquelle, d'ailleurs, la critique analytique contemporaine a rassemblé, dans de nombreux ouvrages, des éléments de documentation précieux et complets. Au surplus, il appartient à chacun de poursuivre directement cette étude en employant une méthode analogue à celle que nous avons suivie.

Nous considérerons comme atteint le but bien modeste que nous nous sommes proposé si nous avons réussi à fournir à l'amateur épris d'Art le fil conducteur qui lui manquait, à éveiller ainsi en lui le sens de l'analyse, à lui assurer la compréhension totale d'une œuvre, quelles qu'en soient la date et la nature, puisqu'il pourra toujours en déterminer le caractère et le style en la rattachant à l'Epoque qui lui a donné naissance, à l'Ecole à laquelle elle appartient, à la Forme dont elle se rapproche.

Et nous aurons, parallèlement, assez développé l'esprit de synthèse pour faire comprendre le grand rôle qu'a joué de tout temps la Musique, par laquelle s'exprime, à travers les âges, le cœur de l'humanité.

LES ÉPOQUES

EXPOSÉ GÉNÉRAL

L'Esthétique crée et domine la Technique, laquelle est pour l'Art le moyen et non le but.

L'Esthétique est la cause ; la Technique est la conséquence.

L'Art a pour but essentiel l'*Expression.*

Le rôle expressif de la Musique est de traduire ou d'évoquer les sentiments ou les impressions, soit exclusivement par ses moyens propres, soit avec l'aide des autres Arts.

Les grandes phases de l'évolution de l'Art musical sont caractérisées par les progrès successifs réalisés dans la voie d'une expression de plus en plus complète et parfaite.

Éléments constitutifs de la Musique

Ces éléments sont les suivants :

A. Éléments fondamentaux :

1° *Le Rythme.*
2° *La Mélodie.*
3° *L'Harmonie.*

B. Élément secondaire :

4° *Le Timbre.*

C. Élément étranger
(qui domine les deux autres)

5° Influence de la *Parole* et du *Geste.*

***

Le *Rythme* dérive de la notion de durée ; il domine non pas seulement la Musique et les autres Arts, mais encore tout l'univers. Il est inséparable de la conception même de la matière et de la vie. Il se manifeste dans le mouvement des astres, dans la périodicité des saisons et jours, dans les fonctions vitales et les actions usuelles des êtres (battements du cœur, marche, trot, etc.).

Il existe dans la Musique avant le Son. Il suffit, en effet, d'ordonner la durée du bruit pour produire déjà un rythme. C'est, d'ailleurs, ce bruit rythmé qui est l'origine même de la Musique et qui reste un des éléments de notre art actuel, grâce à l'importante classe des instruments à percussion à sons indéterminés (tambour, grosse caisse, etc.).

***

La *Mélodie* est moins universelle et moins ancienne que le Rythme ; elle ne commence à exister qu'avec le Son. Elle est faite d'une succession de sons qui diffèrent par leur durée, leur acuité et leur intensité.

La Mélodie implique la notion de durée ; elle se subordonne par là-même au Rythme. Elle puise son origine naturelle dans les inflexions de la parole, dans les exclamations, les cris de l'homme ou des animaux, qui sont l'expression de la vie et des sentiments.

Le Rythme et la Mélodie associés constituent la *Monodie*.

La superposition de deux ou plusieurs mélodies représente la *Polyphonie*. Tant que les mélodies ainsi superposées restent considérées exclusivement en elles-mêmes, la Polyphonie demeure dans le domaine de la mélodie véritable : il y a superposition de mélodies, il n'y a pas encore Harmonie selon la notion relativement récente que nous allons préciser ci-après.

Le Rythme et la Mélodie ont suffi pendant de longs siècles comme moyens d'expression musicale ; leur emploi exclusif caractérise l'Art Ancien.

***

L'Harmonie naît au XVIIe siècle, lorsque se dégage brusquement de la Polyphonie son principe générateur : l'*Accord*, rapport nécessaire entre un ensemble de sons émis simultanément et un point de repère invariable, inséparable de l'Harmonie : *la Tonalité*.

L'Harmonie, avec les deux principes qui la constituent : Accord et Tonalité, caractérise l'ART MODERNE.

***

Le Timbre est une simple différence d'impression existant entre des sons de durée, d'acuité et d'intensité semblables.

Le Timbre n'est donc pas un élément fondamental de la Musique, mais il est d'une importance considérable au point de vue de la *couleur*.

Il existe déjà à l'origine de l'art musical.

Son action, toujours croissante, fait surtout des progrès à partir de l'apparition de l'Art Moderne

***

Les autres Arts, représentés par la *Parole* et le *Geste*, différents de la Musique par leur essence même, ont toujours néanmoins exercé sur elle une puissante action.

La Parole est, nous l'avons vu, liée à la naissance de la Mélodie ; à l'origine, elle n'a guère été séparée de la Musique elle-même, laquelle se subordonnait également au rythme du Geste.

Au fur et à mesure que l'Art musical progresse, il limite l'action des autres Arts, puis finit par s'en dégager presque entièrement. Mais l'Art moderne sent à nouveau le besoin de faire appel au concours de la Parole et du Geste et recommence à se les associer d'une manière de plus en plus large, pour assurer à la Musique un plus grand pouvoir expressif.

L'œuvre d'art complète, s'adressant à l'être humain tout entier, est ainsi réalisée par la coopération :

1° de la *Poésie*, idiome précis et objectif de l'*Intelligence* ;

2° de la *Musique*, langue impondérable et subjective du *Sentiment* ;

3° des *Arts Plastiques*, langage fidèlement représentatif des *Sens*.

***

Classification des Époques

A. L'ART ANCIEN comprend trois époques :

1° **L'Antiquité**, où la Musique (Rythme et Mélodie) est associée à la Parole et au Geste.

2° **Le Moyen Age**, qui en dérive, mais qui exclut presque entièrement le Geste.

3° **La Renaissance**, où règne la Polyphonie ayant pour base le Contrepoint.

B. L'ART MODERNE comprend également trois époques :

4° **L'Art Classique**, où la Musique, considérée en elle-même, se manifeste dans toute sa plénitude sous l'influence de l'Harmonie et où s'accuse en même temps une préoccupation architecturale, une recherche d'équilibre constructif, qui dérivent de l'universelle conception du Rythme et aussi de l'idée toute récente de Tonalité : c'est le règne de la *musique pure.*

5° **L'Art Romantique**, dans lequel la forme architecturale se brise sous l'influence croissante des autres Arts et en particulier de la Parole, à laquelle la Musique tend de plus en plus à se subordonner : c'est le règne de la *musique dramatique.*

6° **L'Art Contemporain**, représentant la *synthèse* de tous les éléments de la Musique, qui se sont entièrement développés en vue de la réalisation de l'œuvre d'art complète, dans laquelle la Musique se trouve portée à son maximum de pouvoir expressif.

***

Telle est, dans les grandes lignes, l'évolution générale de l'Art musical.

L'Histoire de la Musique n'est faite que de l'étude des actions et des réactions successives qui se sont produites dans le cours de cette évolution et dont la résultante se réduit toujours à la marche que nous venons d'indiquer. Nous la résumons dans le tableau ci-après :

Éléments de la Musique

A. FONDAMENTAUX

1. *Rythme* 2. *Mélodie* 3. *Harmonie*

B. SECONDAIRE

4. *Timbre*

C. ÉTRANGER

5. *Influence de la Parole et du Geste.*

Les Époques

a. — ART ANCIEN

1. Antiquité
2. Moyen Age } Monodie.
3. Renaissance (Polyphonie).

b. — ART MODERNE

4. Art Classique (Musique pure).
5. Art Romantique (Musique dram).
6. Art Contemporain (Synthèse).

Importance croissante

Importance décroissante

Importance croissante

L'ART ANCIEN

L'ANTIQUITÉ

L'Antiquité réalise la conception de l'Art complet

Le Rythme est le principe de toute manifestation musicale. (Assyriens, Égyptiens).

LES ANCIENS. — Les origines de la Musique sont très incertaines, en raison de l'absence de documents précis à leur sujet. Il est toutefois établi, tant par les bas-reliefs que par les peintures à fresques et les papyrus, que les Assyriens et les Égyptiens faisaient surtout usage d'assez nombreux instruments à percussion qui indiquent bien, à l'origine de la Musique, la prédominance du *Rythme*.

La Mélodie apparaît avec la Flûte, puis la Trompette.

Toutefois, on trouve bientôt chez les mêmes peuples des instruments à cordes pincées (luths, sistres et harpes), dans lesquels l'élément rythmique domine encore, puis à vent (flûtes), qui semblent être la première expression de la *Mélodie* instrumentale.

On ne possède malheureusement aucun document certain concernant le rôle de la mélodie vocale chez ces peuples anciens, non plus que chez les Chaldéens et les Hébreux avec lesquels apparaît un nouvel instrument à vent : la trompette.

LES GRECS. — C'est seulement en ce qui concerne la Grèce que, grâce à de récentes et importantes découvertes, nous pouvons reconstituer avec précision les éléments de la Musique dans l'Antiquité.

La Musique est associée aux autres Arts.

Chez les Grecs la Musique occupe une très grande place, mais est toujours *étroitement associée à tous les autres Arts*. A peine plus bruyante que la parole, elle se borne à dégager de la Poésie l'élément sonore contenu dans cette langue si profondément musicale.

D'autre part, elle reste inséparable de la Danse qui, chez les Grecs, est comprise dans son acception la plus large et participe

toujours à toutes les circonstances de la vie. C'est le Rythme en action, c'est la représentation vivante de la Sculpture et de la Peinture, formant le trait d'union entre les Arts plastiques (expression de l'Art dans l'espace) et la Musique (expression de l'Art dans le temps).

L'Art grec forme donc un tout harmonieux dont les divers éléments s'associent et se coordonnent sous la grande loi de l'Eurythmie.

***

Le Rythme est prépondérant. On retrouve dans les variétés des rythmes grecs l'origine de tous les rythmes modernes.

Dans la Musique, comme dans tout l'Art grec, le *Rythme* est donc l'élément prépondérant ; il est d'autant plus caractérisé qu'il s'accompagne toujours du Geste, ce qui n'exclut pas pour lui la plus extrême richesse et la plus entière liberté.

Une idée des rythmes de la musique de la Grèce nous est donnée par ceux qui sont la base même de sa poésie et que l'on constate dans le savant et harmonieux assemblage de vers formant les strophes et les antistrophes des odes, dont la musique dérive. Ces rythmes, toujours formés d'alternances de longues et de brèves, peuvent se réduire à trois éléments :

1° Le Dactyle (une longue et deux brèves : — ◡ ◡) et son dérivé le Spondée (deux longues : — —) ; ces deux rythmes sont l'origine de la mesure moderne à deux temps.

2° L'Iambe (une brève et une longue : ◡ —) ; origine de la mesure à trois temps.

3° Le Péon (une longue et trois brèves : — ◡ ◡ ◡) ; origine de la mesure à cinq temps.

Chacune de ces formules peut être renversée (1) et tous ces rythmes caractéristiques se mélangent à l'infini avec une ingéniosité et une richesse que nous pouvons aujourd'hui à peine concevoir, et qui, jamais, n'impliquent la conception toute moderne de la carrure, ni celle, un peu étroite, imposée par l'usage artificiel de la barre de mesure.

***

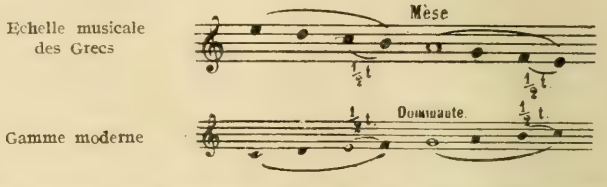
La Mélodie a pour base une échelle de sons analogue à notre gamme.

La *Mélodie* n'est pas moins riche que le Rythme. La base du système musical des Grecs est une échelle de sons analogue à notre gamme actuelle, mais d'une structure inverse. Cette échelle comporte, comme notre gamme, deux tétracordes, avec, vers le milieu de l'échelle, une note plus importante que les autres, appelée « Mèse », correspondant à notre dominante et qui, comme elle, joue le rôle du pivot sur lequel repose toute la ligne mélo-

(1) L'anapeste : ◡ ◡ — (renversement du dactyle) et le trochée — ◡ (renversement de l'iambe) sont les plus courants.

dique. Mais, alors que, dans notre gamme, les deux tétracordes ont chacun leur demi-ton à l'aigu, l'échelle musicale des Grecs place, dans chacun des tétracordes, ce demi-ton au grave. Les deux systèmes comportent donc chacun deux sensibles ; mais tandis que, dans l'Art moderne, la sensible tend vers l'aigu, elle possède, dans la musique grecque, une tendance essentiellement descendante.

Cette gamme comporte l'embryon du principe « tonique-dominante », base de la tonalité moderne.



Cette gamme fondamentale, qui correspondrait, à la hauteur absolue près, à une échelle descendante de mi à mi, sonne en réalité comme notre gamme de la mineur. Mais le système musical des Grecs admettait la possibilité d'une finale sur chacune des sept notes de cette échelle, au lieu d'être limité, comme notre gamme moderne, à la finale sur la seule tonique. Il en résulte qu'au lieu de nos deux modes actuels la musique grecque comporte sept modes, caractérisés chacun par sa finale, la prépondérance appartenant toujours au mode dont nous avons parlé plus haut, appelé mode Dorien, qui est le mode national par excellence ; les autres, qui ont été plus ou moins importés en Grèce, ne possèdent par rapport à lui qu'une valeur d'imitation.

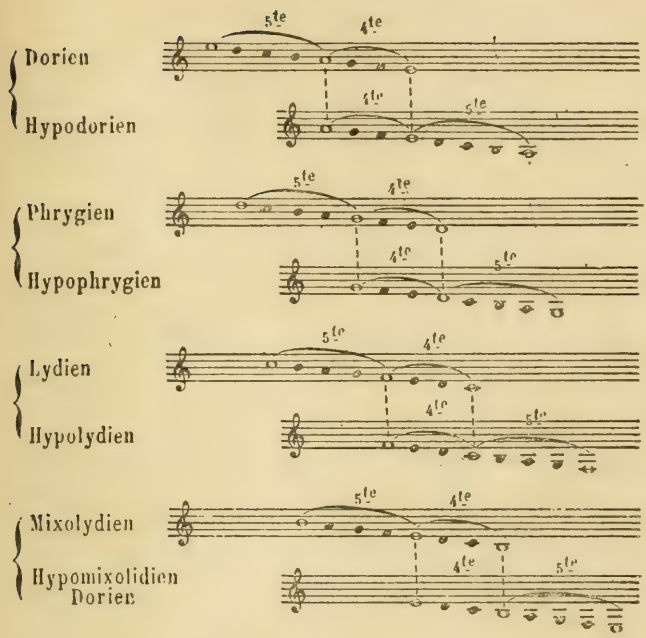
La gamme fondamentale (mode dorien) sonne comme notre gamme de *la mineur*.

Voici le tableau des sept modes grecs, traduit en notation actuelle, car il ne faut pas perdre de vue que le système fort complexe de notation des Grecs était constitué uniquement par des lettres tirées de leur alphabet.

Comme on le voit, ces modes dérivent l'un de l'autre deux par deux. De la position de la « Mèse « il résulte une division identique pour les quatre modes : dorien, phrygien, lydien et mixolydien (quinte et quarte) et une autre division pour les quatre modes : hypodorien, hypophrygien, hypolydien et hypomixolydien (quarte et quinte).

Les genres modernes sont contenus en germe dans l'Art grec.

Les genres auxquels donne naissance l'emploi des sept modes ne sont pas moins riches que les modes eux-mêmes. Ils comportent, en effet, comme aujourd'hui, le genre *diatonique*, le genre *chromatique*, dont il est fait un emploi extrêmement important, et enfin le genre *enharmonique*, impliquant la division du ton non plus seulement par demi-tons, mais encore par quarts de tons, nuance presque insensible à nos oreilles modernes.



On voit donc que, dès l'origine, le *Rythme* et la *Mélodie*, qui sont alors toute la Musique, atteignent un développement qui, par la suite, ne sera pas dépassé, ni même à peine atteint.

***

L'*Harmonie*, par contre, est inexistante, les accompagnements n'étant conçus qu'à l'unisson ou à l'octave.

***

Quant au *Timbre*, l'Art grec ajoute peu de chose à celui des Anciens, mais il faut retenir que l'instrument national de la Grèce est la lyre, qui demeurera l'emblème de la Musique. Or, la lyre affirme la prédominance : d'une part, de l'élément rythmique, et, d'autre part, de la corde qui restera le fondement essentiel de l'instrumentation, parce qu'elle représente la vibration la plus directe du corps sonore.

L'instrumentation, encore rudimentaire, consacre à la fois la prédominance du Rythme et l'essor de la Mélodie.

A la lyre s'ajoutent : la flûte, certains instruments à anche (dont dérivent notre hautbois et notre clarinette) et la trompette, employée d'ailleurs très accessoirement dans les cérémonies religieuses et ne possédant pas la sonorité que nous lui connaissons aujourd'hui.

Les instruments à percussion, toujours très en honneur, diminuent cependant un peu d'importance en raison de l'essor pris par la Mélodie.

La musique grecque est une fonction même de la vie, et non pas un accessoire et un agrément. Partie intégrante de l'Art, elle représente un principe moral, et c'est pourquoi elle ne se manifeste pas sous forme exclusivement instrumentale, comme dans la crainte de s'écarter de son rôle dès que la parole ne la guide plus.

***

L'Art est la suprême expression de l'ordre.

Cette conception de l'Art complet est la plus haute expression de l'Ordre, n'excluant pas la Vie ; de l'action et de la force maîtrisées et coordonnées selon un idéal supérieur. Il est à noter, d'ailleurs, que, dans le drame grec, apparaît déjà avec insistance la lutte de la Beauté et de la Laideur, qui, pour la Grèce, correspondent à la conception chrétienne du Bien et du Mal, dont le conflit forme le fond d'une partie de l'Art moderne.

***

En l'art musical de la Grèce se résume toute l'Antiquité, le principe et la conception de la musique grecque se maintenant pendant toute la durée de l'empire roman.

LE MOYEN AGE
(DU IVe AU XIIIe SIÈCLE)

Le Moyen Age rompt l'équilibre ancien. La Musique répudie le Geste et aspire à n'être que la voix de l'âme et l'interprète du sentiment religieux.

LE CHANT GRÉGORIEN. — Le Christianisme correspond à un déplacement de l'Homme vers l'intérieur. La Musique, art intérieur par excellence, cherche donc à se dégager des autres arts et surtout à se séparer de toute tendance profane pour devenir la langue exclusive de la liturgie ; elle rompt toute attache avec les arts plastiques, mais reste étroitement associée à la Parole ; toutefois, cette parole est seulement celle des textes sacrés de la primitive Église.

Il est la première expression de la Monodie où la Musique se borne à renforcer la Parole.

Le Chant grégorien, ou plain-chant, est la langue de la prière, et de la prière en commun. Monodique et ne comportant aucun accompagnement, il implique un unisson plus ou moins nombreux et non un solo (1). Comme dans l'art grec, il *émane des paroles*, sans lesquelles il n'existerait pas, et représente donc un minimum de musique au-dessous duquel il n'y a plus que la parole nue. Toutefois, la Musique manifeste déjà un commencement d'indépendance par le début (intonation) et la fin (cadence) de la phrase de plain-chant, qui ne sont pas liées aux paroles, et aussi par l'apparition de vocalises sur une même syllabe pour accentuer un sentiment ou une idée.

Le *Rythme*, formé de simples alternances de longues et de brèves, sans idée de proportions précises, est incomparablement moins riche que celui de la Grèce. Il suit fidèlement celui de la parole latine : non seulement il ne comporte aucune mesure, mais il n'est pas très rigoureux, restant d'ailleurs naturel et libre comme la prose qu'il suit.

Le Rythme et la Mélodie sont moins riches et moins variés que dans l'Art grec, mais la Mélodie dérive de celle de la Grèce.

La *Mélodie*, infiniment moins riche également que celle de la Grèce, en dérive directement. Elle n'admet que le genre *diatonique*, excluant le chromatisme et l'enharmonie comme incompatibles avec le caractère grave et fort du plain-chant.

Quant aux Modes, ils n'ont d'autre origine que les modes grecs. A la fin du IVe siècle, sont établis les quatre premiers tons d'église dits « authentiques », par analogie avec quatre des anciens modes. A la fin du VIe siècle, GRÉGOIRE-LE-GRAND complète les quatre premiers tons par quatre autres dits « plagaux » ; l'ensemble de ces huit tons forme la base de l'*Antiphonaire grégorien*. Plus tard, au XVIe siècle, quatre nouveaux tons seront encore ajoutés aux huit tons existants.

Les Modes du plain-chant sont créés par analogie avec les Modes grecs.

(1) Sauf pour les cantilènes appelées *graduel* et *alleluia*.

Les tons ou modes du plain-chant ont été faussement accompagnés de désignations de modes grecs auxquels ils ne correspondent pas, bien qu'en dérivant expressément.

TRANSCR PT ON EN NOTATION MODERNE

Dénominations adoptées par analogie avec l'échelle des modes grecs

1er Mode (Authentique) — Dorien
2e Mode (Plagal) — Hypodorien
3e Mode (Authentique) — Phrygien
4e Mode (Plagal) — Hypophrygien
5e Mode (Authentique) — Lydien
6e Mode (Plagal) — Hypolydien
7e Mode (Authentique) — Mixolydien
8e Mode (Plagal) — Hypomixolydien

La finale est commune au mode authentique et au mode plagal correspondant.

La division de chaque mode en deux parties s'opère comme pour les modes grecs, les modes correspondant deux à deux. Mais la dominante se trouve, en principe :

dans le mode authentique, à distance de quinte de la note la plus grave :

dans le mode plagal, à distance de sixte de cette note.

Cependant lorsque, dans cet intervalle de quarte ou de sixte, le si se trouve note extrême, il n'en est jamais tenu compte et

la note suivante est prise comme point de départ ou d'arrivée (3e, 4e et 8e modes).

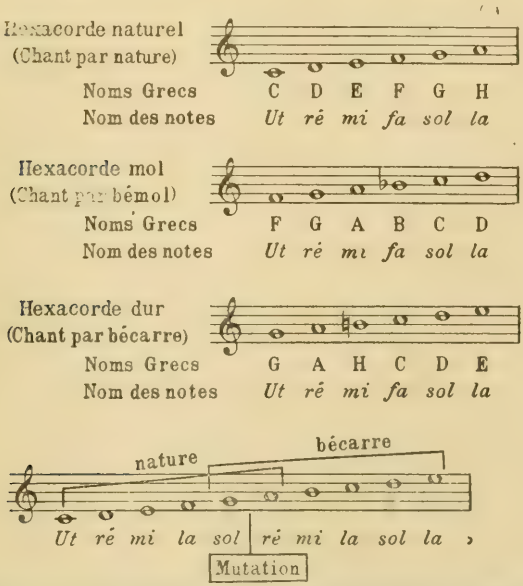
***

L'effroi de la quarte augmentée crée le système des hexacordes et des muances.

Cette particularité caractérise tout le Moyen Age et l'effroi qu'il manifeste pour l'intervalle de triton ou de quarte augmentée (fa-si) fondamental ou renversé. Ce triton, qui ne choquait pas les Grecs, puisqu'ils prenaient le si comme tonique ou dominante sans le distinguer des autres notes, est considéré alors comme le *diable en musique* (*diabolus in musica*). C'est même cette terreur du triton qui, vers la fin du Moyen-Age, lorsque se dessine la notion de la Gamme majeure, donne naissance à l'étrange système des *muances*, consistant à ne considérer que les six premières notes (hexacorde) et à faire, avant d'attaquer la septième, une *mutation* sur la sixième, laquelle représente le point de départ d'un hexacorde nouveau et indépendant (1).

Voici un tableau résumant, en notation moderne, ce système hexacordal.

TRANSCRIPTION EN NOTATION MODERNE



(1) C'est de ce procédé primitif que dérive le principe de la « soudure » galiniste.

La notation moderne prend lentement naissance.

On remarquera que chaque hexacorde est considéré isolément, comme générateur de la série des sept notes, pour lesquelles la hauteur du son était relative, et non absolue comme aujourd'hui.

***

La notation moderne n'existe toujours pas. On fait usage des *neumes*, assemblage complexe de petits signes représentant des groupes de sons qui, plus tard, sont placés au-dessus et au-dessous d'une ligne fixe correspondant au fa et qui est l'origine de la portée ; plus tard, une deuxième ligne, correspondant à l'ut, est adjointe à la première ; puis, très lentement, une troisième, une quatrième et une cinquième sont ajoutées, et, en même temps, les neumes se transforment en petits signes, en forme de carré ou de losange ■ ◆, qui sont l'origine des notes

Du chant grégorien dérive la Chanson populaire, qui subit l'influence de la Danse.

LA CHANSON POPULAIRE. — Elle émane du Chant grégorien. Elle tire son origine des airs religieux entendus par le peuple dans les églises et adaptés au rythme des danses locales. Le Chant populaire est, en effet, toujours *associé a la Danse*, rappelant ainsi, sous une forme très rudimentaire, le principe de l'art grec.

Le *Rythme*, s'inspirant nettement du dactyle, de l'iambe, de l'anapeste et du trochée, est, sinon plus riche, du moins plus accentué et surtout plus symétrique que celui du Chant grégorien. Il comporte non pas une mesure, ni une carrure, mais une périodicité qui donne naissance au principe de l'alternance du *couplet* (retour rythmé d'un même dessin, quel que soit le sens des paroles) et d'un *refrain* très court repris et dansé par le peuple.

La *Mélodie*, constituée d'après les modes du plain-chant, prépare cependant vaguement la tonalité moderne par la présence de certaines altérations et en particulier de celle de la sensible, qui apparaît déjà aux troubadours et aux trouvères, créateurs de la Chanson populaire, comme le principe expressif de l'Art Profane.

La superposition des mélodies comporte l'emploi successif de la quinte, puis de la quarte, puis des tierces et des sixtes.

LES ORIGINES DE LA POLYPHONIE. — Au IXe siècle, une première tentative est faite dans la voie de la superposition des mélodies ; c'est la *Diaphonie*, reproduction de la même mélodie à la quinte, qui, après l'octave, est le plus consonant des intervalles. Cette suite de quintes, intolérable pour les oreilles modernes, ne pouvait choquer à une époque où le principe de l'unité tonale n'existait pas.

Au XIIe siècle, apparaît le *Déchant*, basé sur l'audition non pas de la même mélodie à la quinte, mais d'une autre mélodie par mouvement contraire, accompagnant ou brodant le « chant sur le livre » ; les notes correspondantes des deux mélodies sont tour à tour en rapport d'octave, de quinte, ou de quarte.

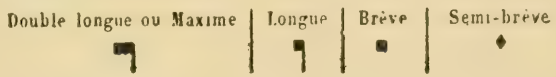
Au XIIIe siècle, les consonances de tierce et de sixte interviennent et prennent même la prépondérance. C'est le *Faux-Bourdon*.

Telle est l'origine du *Contrepoint* (points ajoutés contre les notes de la mélodie), qui apparaît avec le XIVe siècle.

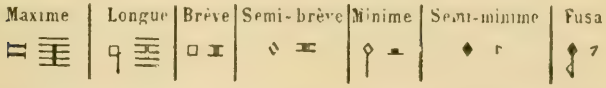
***

La notation moderne se forme progressivement.

La simultanéité des mélodies impose la nécessité d'une notation plus précise du rythme ; c'est alors qu'est créée (XIIe siècle) la *Notation proportionnelle* :



que le XVe siècle complètera en modifiant les deux premières, et en les dotant des silences correspondants :



C'est l'origine de notre notation actuelle, mais sans la barre de mesure, et même sans mesure véritable.

***

L'Instrumentation se développe lentement.

A la fin du Moyen Age, presque tous nos types d'*instruments* actuels existent déjà à l'état embryonnaire.

Le Chant grégorien ne comporte aucun accompagnement, mais pourtant l'orgue, dont l'origine remonte à l'empire romain, a acquis un certain développement.

L'essor de la musique profane donne naissance, sans d'ailleurs aucune idée d'orchestration, aux principales familles d'instruments. Aux cordes pincées, en usage dans l'Antiquité, s'ajoutent les cordes frappées (parmi lesquelles le zimbalon, ancêtre du piano) et les cordes frottées (dont la viole, ancêtre du quatuor à cordes). Les instruments à vent comprennent déjà les ancêtres de tous nos bois et de tous nos cuivres.

LA RENAISSANCE

(X Ve, XVe ET XV e SIÉCLES)

Premier retour incomplet vers l'Antiquité par la conception de « l'Art pour l'Art »

LA RENAISSANCE. — L'art religieux a dominé tout le Moyen Age, et c'est timidement qu'un essai d'art profane en est issu avec la chanson populaire.

L'Art profane demeure prépondérant.

L'Art profane, au contraire, prend son essor dans la période suivante, à tel point qu'il finit par agir profondément sur l'art religieux et qu'il détermine, chez celui-ci, la nécessité d'une réaction.

Le Christianisme avait imposé au monde ancien, en pleine corruption, la discipline religieuse de la pénitence et de la prière, en proscrivant toute manifestation de la beauté plastique, considérée comme une survivance de l'époque païenne.

Après plus de dix siècles de cette contrainte, un irrésistible mouvement se produit, provoqué par l'aspiration de l'âme humaine vers plus de liberté et par un retour passionné vers l'idéal de la beauté antique. C'est la *Renaissance*, qui s'impose à tous les arts, en les animant de l'amour de l'Antiquité.

L'amour de l'Antiquité et l'individualisme prennent leur essor.

Cette impulsion, qui n'implique pas toujours une notion très exacte de l'Art ancien, dont l'imitation est recherchée, aboutit :

1° A une exaltation systématique de la *beauté*, c'est-à-dire à « l'Art pour l'Art » ;

2° A un essor de l'*individualisme*, comprimé pendant tout le Moyen Age.

Pour la Musique, l'influence de la Renaissance se fait sentir beaucoup plus lentement que pour les autres arts.

La seconde et la plus profonde des deux tendances (essor de l'individualisme) ne se manifeste même qu'un siècle en retard, c'est-à-dire lors de l'apparition de l'Art musical moderne. Mais la première tendance (l'Art pour l'Art), qui est la plus immédiate et la plus pressante, trouve son application dans la Polyphonie contrapuntale, qui est l'héritage du Moyen-Age.

LE CONTREPOINT. — Né du Déchant, le *Contrepoint* se prête bien à l'idéal de beauté extérieure auquel la Musique va s'attacher.

La recherche de l'Art pour l'Art a pour conséquence la floraison du Contrepoint.

A l'accouplement de deux voix, note contre note, il ne tarde pas à opposer, d'abord, les broderies, notes de passage et autres ornements, dans l'une des parties ou dans les deux.

Puis, il cherche à ménager l'entrée successive des mélodies, ce qui donne naissance au *Canon* et à l'*Imitation*. Il augmente progressivement le nombre des voix pour arriver à trois, puis à quatre, le quatuor vocal restant, en principe, le type de la forme polyphonique, bien que le nombre de voix, parfois inférieur, soit souvent aussi supérieur à quatre.

La recherche de la beauté extérieure et aussi le sentiment d'une plus grande liberté accroissent l'ingéniosité des *complications* et des *artifices* dont le Contrepoint fait preuve aux XVe et XVIe siècles dans la superposition et l'entrelacement des parties

L'ART PROFANE. — Cette forme toute nouvelle du Contrepoint, en laquelle se résument maintenant le Rythme et la Mélodie, et qui se substitue entièrement à la Monodie, convient merveilleusement aux tendances de l'art profane.

L'amour de l'Antiquité provoque le retour à la métrique grecque et à sa richesse rythmique.

La floraison de la littérature, sous la poussée de la Renaissance, amène la Musique, en conformité de l'idéal antique, à se rapprocher davantage de la Poésie. Elle imagine alors un retour à l'ancienne métrique, en prenant pour base le vers français « mesuré à l'antique » selon les rythmes de la Grèce. Il en résulte un certain non-sens au point de vue purement littéraire, car la métrique dominait seule le vers grec, tandis que le vers français est caractérisé surtout par la rime et l'accent. Cette fâcheuse contradiction est d'ailleurs rendue apparente par la prosodie très défectueuse des pièces de cette époque.

Mais la Musique, qui n'est pas liée aux contingences de versification de la Poésie, gagne à ce retour à la musique antique une *richesse rythmique* depuis longtemps inconnue. D'autre part, le rythme des strophes et des antistrophes antiques se retrouve dans l'alternance du *Chant* et du *Rechant*, qui rappelle l'opposition du Couplet et du Refrain de la Chanson populaire.

La Mélodie finit même, au XVIe siècle, par se dégager dans une certaine mesure de la Polyphonie, les pièces à plusieurs voix comportant un *chant principal* que les autres parties se bornent à accompagner.

Enfin, la recherche d'*effets extérieurs* et de *tendances dramatiques* se révèle par le caractère descriptif des pièces, par les interjections, onomatopées, etc., qui les agrémentent.

L'Art profane envahit l'église.

L'ART RELIGIEUX. — Les tendances de l'art profane ne tardent pas à gagner l'Art religieux lui-même. Les chansons populaires, fort souvent licencieuses, pénètrent dans l'église et finissent par servir de thèmes à certaines messes et à certaines pièces de destination sacrée. La chose est d'autant plus aisée que ces édifices sonores, fort compliqués, n'accordent plus à la parole qu'une importance secondaire.

La Papauté ne s'oppose pas, tout d'abord, au mouvement de la Renaissance et favorise, au contraire, cette nouvelle éclosion des arts. Mais bientôt, à la voix de Luther, une partie de la chrétienté proteste contre l'envahissement de l'élément sacré par les manifestations du paganisme, et la Réforme oppose aux complications de la Polyphonie sacrée l'austérité du *Choral*.

La Papauté réagit grâce à Palestrina.

L'Eglise catholique croit alors devoir réagir contre l'esprit de la Renaissance : une dernière forme toute spéciale de la polyphonie religieuse naît, représentée par l'art de PALESTRINA (XVIe siècle), et qui n'est pas autre chose que le retour au Chant grégorien sous forme non plus de monodie, mais de polyphonie.

Cette forme de la Polyphonie est la *dernière expression de l'art purement religieux* (par la suite, l'art profane se bornera à prendre, dans certains cas, une destination religieuse). Par elle s'achève l'Art ancien. En elle se retrouvent tous les caractères du plain-chant et en particulier son étroite concordance avec le texte. En même temps, et bien qu'ayant encore pour base exclusive le Contrepoint, elle témoigne déjà, en sa forme apaisée, d'une profonde intuition de l'Harmonie qui va naître, par l'usage encore inconscient d'accords parfaits que ne relie, d'ailleurs, aucun principe tonal (1).

L'*Instrumentation* ne progresse que très lentement pendant toute l'époque de la Renaissance ; elle ne s'enrichit que de quelques unités, et les instruments se bornent toujours, soit à accompagner le chant à l'unisson ou à l'octave, soit à remplacer les voix absentes.

---

(1) La même tendance se manifeste d'ailleurs parallèlement dans le *Choral huguenot*, avec LUTHER.

L'ART MODERNE

L'ART CLASSIQUE

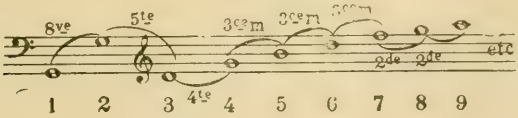
(XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES)

L'épanouissement de la Forme équilibrée amène la prédominance de la Musique pure. L'essor de l'Individualisme crée l'élément dramatique.

L'HARMONIE. — L'Harmonie moderne est basée sur le phénomène naturel de la résonance des corps sonores.

L'Harmonie puise son origine dans la Nature.

Principe. — Si une corde donnant, par exemple, le sol grave est successivement divisée par rapports simples en 2, 3, 4, 5, 6, etc. parties, le nombre de vibrations données par cette corde s'accroît dans la même proportion et le son devient de plus en plus aigu. La succession de notes ainsi obtenue est la suivante :



et les divers sons de cette échelle, à partir du second, sont considérés comme les *harmoniques* du son principal.

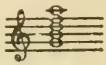
Ce phénomène est naturel : ces sons se produisent spontanément, même lorsque n'intervient aucune division effective de la corde. Le son est, en effet, toujours accompagné d'une certaine quantité de ses harmoniques qui, pour cette raison, prennent aussi le nom de sons *concomitants* (accompagnants) ; c'est même la différence du nombre de ces harmoniques et la manière dont ils s'annihilent les uns les autres qui constituent le *timbre*.

Il résulte de l'échelle ci-dessus que les intervalles les plus *consonants*, c'est-à-dire ceux qui sonnent le mieux avec le son principal, comme dérivant de lui par les rapports les plus simples, sont, par ordre d'importance : l'octave, la quinte, la quarte, la tierce majeure, la tierce mineure, la seconde.

C'est d'ailleurs ce qui explique l'emploi de l'intervalle de quinte aussitôt après celui de l'octave à l'origine de la Diaphonie.

Elle a pour principe générateur l'Accord.

L'Accord. — Cette suite de sons simultanés peut, si l'on supprime tous ceux faisant double emploi à différentes hauteurs d'octave, se ramener à l'échelle suivante, établie, par rapport au son fondamental, sous forme d'échelle de tierces superposées :



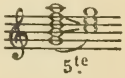
Tel est l'*Accord* par excellence donné par la nature, le *seul* accord qui, en réalité, existe dans l'Harmonie et d'où dérivent tous les autres.

Elle a pour base la Tonalité.

La Tonalité. — Cet accord possède un caractère essentiellement oscillant, la nécessité du *mouvement* s'impose à lui, car il n'implique pas le repos.

Ce mouvement s'effectuera naturellement sur un accord possédant le caractère de repos, mais qui se trouvera, à l'égard du premier, dans le rapport le plus simple, indiqué par la résonance même du corps sonore, c'est-à-dire la quinte (l'octave ne pourrait, en effet, aboutir qu'à la répétition de l'accord initial).

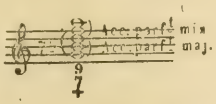
L'enchaînement de ces deux accords s'effectue donc ainsi :



On remarque que, pour l'exemple qui a été choisi, l'enchaînement détermine la tonalité d'ut majeur avec une tendance résolutive, imposée par la Nature elle-même aux deux notes extrêmes du fameux intervalle de triton, ce « diabolus in musica » du Moyen-Age : la première se résout en montant, la seconde en descendant, et chacune d'elles aboutit ainsi à l'une des notes de l'accord de repos, qui n'est autre que l'accord parfait de tonique.

Un son entendu seul avec l'échelle de ses harmoniques possède donc un caractère non pas de tonique, mais de *dominante* et

produit naturellement une agrégation de sons qui représente, pour notre harmonie, l'accord de 9e majeure de dominante, contenant lui-même l'accord parfait majeur, l'accord parfait mineur et l'accord de 7e de dominante :



(Le mode majeur seul dérive de la Nature. Le mode mineur a été créé par analogie, artificiellement).

Tel est le principe de l'Harmonie avec ses deux conséquences :

1° L'*Accord*, principe générateur, résultant du phénomène de la résonance naturelle des corps sonores, impliquant l'idée de mouvement ou de résolution (*principe et non pas but*) ;

2° La *Tonalité*, déterminée par la résolution naturelle et obligatoire de cet accord sur un accord de repos dont la basse sert de point de repère à l'enchaînement.

Caractère expressif. — La question du triton, qui avait dominé presque tout l'Art ancien, se trouve donc ainsi résolue par l'attaque simultanée, dans l'accord de 7e ou de 9e de dominante, des deux notes extrêmes de ce triton.

Elle a pour conséquence un nouveau et puissant principe : l'expression.

En même temps, le caractère de la Musique se transforme profondément, en raison du *pouvoir expressif* que lui donne le caractère attractif des deux notes de l'intervalle de triton et en particulier de la sensible. Cette tendance, nous l'avons vu, a d'ailleurs été vaguement soupçonnée dès la fin du Moyen-Age par les créateurs de la Chanson populaire, de même que le caractère de repos de l'accord parfait a été senti et utilisé par Palestrina comme par Luther.

Le principe de l'Harmonie s'impose d'une manière définitive à tout l'Art moderne avec sa conséquence : la Tonalité, et en particulier l'*unité tonale*.

C'est à Monteverde (début du XVIIe siècle) que revient la gloire d'en avoir eu le premier l'intuition, par l'attaque simultanée, dans l'accord de 7e de dominante, des deux notes extrêmes du terrible intervalle. Il est donc le *précurseur* de l'Art classique.

LA CONCEPTION CLASSIQUE. — Elle est la résultante du grand mouvement d'idées déterminé par la Renaissance.

Elle a pour premier objet la recherche d'un plan et d'un équilibre architecturaux.

Le premier principe de ce mouvement (exaltation de la beauté antique) s'est d'abord manifesté dans la Musique par la floraison

du Contrepoint ; il aboutit au XVIIe siècle à une notion toute nouvelle, toujours basée sur le culte de la Forme, le *sens architectural*, qui intervient dans la construction des œuvres musicales, par la recherche d'un *plan* et d'un *équilibre* dont aucune des époques antérieures ne s'était préoccupée.

Cette tendance architecturale prend pour base l'unité tonale, et dès lors le Contrepoint, se fondant dans l'idée de tonalité, devient la *Fugue*, prototype de toutes les formes de l'Art classique.

Le même principe assure, pendant toute cette époque, la prépondérance de la *Musique pure*, où la Musique cherche à se suffire à elle-même sans le secours de la Parole et à réaliser la perfection, aussi absolue que possible, de la forme extérieure.

Mais le second principe de la Renaissance (éclosion de l'individualisme) crée en même temps l'élément dramatique, qui prend pour base le retour à la Monodie et à l'étroite association de la Poésie et de la Musique, telles que les concevait l'Antiquité : c'est l'*Opéra*, prototype de toutes les formes de la Musique dramatique. Pendant la période classique, cette branche n'occupe cependant qu'une place secondaire par rapport à la Musique pure.

L'Harmonie restreint le rôle du Rythme et de la Mélodie.

RÉALISATION DE LA CONCEPTION CLASSIQUE. — *L'Harmonie* et sa conséquence, *l'unité tonale*, dominent tous les autres éléments de la Musique. C'est donc dans l'Harmonie que tendent d'abord à se fondre le Rythme et la Mélodie, qui, de ce fait, subissent un appauvrissement momentané.

Le *Rythme*, en raison de ce souci d'équilibre, se trouve désormais soumis à la discipline de la *mesure*.

La *Mélodie* subit la même contrainte et se voit imposer le principe de la *carrure*.

Toutefois, elle garde encore un peu de son ancienne liberté dans le *Contrepoint moderne* dérivant du Contrepoint ancien, mais se pliant à la notion de l'unité tonale, en ce sens que l'Accord, élément générateur de l'Harmonie, apparaît en principe sur chaque temps de la mesure du discours contrapuntal.

D'autre part, la Mélodie réapparaît dans l'Opéra, mais accompagnée.

L'orchestration prend naissance.

L'*Instrumentation* réalise de notables progrès et, surtout, donne naissance au principe de l'*Orchestration*, c'est-à-dire du groupement des instruments en vue d'un rôle à remplir dans le discours musical. La Musique purement instrumentale prend alors un grand essor.

Au début de l'époque classique, tous les types fondamentaux d'instruments modernes existent, à l'exception des clarinettes et des trombones, lesquels sont ajoutés à l'orchestre vers le milieu de cette période. Vers la fin, l'orchestre, cherchant encore à augmenter l'étendue de ses moyens, s'accroît à l'aigu de la petite flûte et au grave du contrebasson (1).

Ajoutons que la notation moderne, telle que nous la connaissons, est définitivement constituée.

LE POINT DE DÉPART DE L'ART CLASSIQUE : BACH. — SON POINT D'ARRIVÉE : BEETHOVEN. — Bach marque le trait d'union entre l'art ancien et l'art moderne : c'est en lui que se résument toutes les transformations que nous venons de préciser. Il se rattache à l'époque antérieure par une préoccupation dominante du style contrepointé, mais il adopte résolument pour base de son contrepoint le principe de l'unité tonale et fixe les grandes lignes de la forme et de l'esprit classiques.

L'apogée de cette période est représentée par l'œuvre de Beethoven, avec lequel apparaissent très nettement les caractéristiques de l'époque qui va suivre.

---

(1) Les saxhorns, tubas et saxophones n'apparaissent dans l'orchestre que beaucoup plus tard, vers la fin de la période romantique.

L'ART ROMANTIQUE

(XIXe SIÈCLE)

Nouveau déplacement vers l'intérieur. L'Art devient humain. L'Expression domine la Forme. Expansion et prédominance de l'élément dramatique.

Le Romantisme achève l'évolution commencée par la Renaissance.

LA CONCEPTION ROMANTIQUE. — Le Romantisme est une des grandes phases intellectuelles de l'humanité. Il est caractérisé par l'*essor de l'individualisme*, le second des principes de la Renaissance.

Il introduit dans l'Art la prédominance de l'*élément humain* : l'esprit cherche son point d'appui, non plus dans la forme extérieure, mais dans le monde intérieur de la conscience. Sa préoccupation n'est plus l'hommage rendu au culte de la Forme, mais l'étude de l'Homme.

La beauté classique fait place à la beauté purement spirituelle qui réside au fond de l'être. La nature et le monde extérieur sont surtout considérés dans leurs rapports avec l'individu et avec son imagination.

La *Pensée* et l'*Expression* dominent la Forme, qui, peu à peu, se déséquilibre pour permettre une expression plus parfaite des sentiments humains.

L'élément dramatique domine.

RÉALISATION DE LA CONCEPTION ROMANTIQUE. — Cette conception conduit à l'inverse de ce qui avait eu lieu pendant l'époque précédente : la *prédominance de l'élément dramatique*.

La Musique pure n'est pas annihilée, mais subit de plus en plus l'influence de la Poésie, et elle donne naissance à une nouvelle forme : la *musique à programme*, dans laquelle la pureté de la Forme est sacrifiée à l'évocation des idées et à l'expression des sentiments.

Le Rythme et la Mélodie tendent à reprendre leur indépendance.

Le *Rythme* et la *Mélodie*, tout en restant soumis à la discipline de la mesure, reprennent une partie de leur indépendance et rendent cette mesure moins uniforme. L'unité tonale reste la base du système musical, mais la *modulation* et le *chromatisme* prennent, en raison de leur caractère expressif et vivant, une importance toujours croissante.

L'*Orchestration* surtout réalise des progrès considérables, sinon au point de vue de l'élément sonore, du moins en ce qui concerne sa mise en valeur, pour arriver à assurer à l'élément dramatique, qui désormais domine, une grande puissance de *coloris* et un grand pouvoir d'*expression*.

L'Orchestration prend tout son essor.

D'autre part, l'influence des autres arts, et surtout du *Geste*. se manifeste en vue d'une nouvelle réalisation de l'Art complet

La Musique s'associe aux autres Arts.

LE POINT DE DÉPART DE L'ART ROMANTIQUE : BEETHOVEN. — SON POINT D'ARRIVÉE : WAGNER. — Comme BACH forme le trait d'union entre l'Art ancien et l'Art classique, BEETHOVEN unit l'Art classique à l'Art romantique. Si tout le commencement de son œuvre représente le couronnement de l'art de Bach et de ses successeurs, ses dernières œuvres sont un pressentiment très accentué et une mise en œuvre anticipée des tendances romantiques.

L'évolution se termine par l'œuvre de WAGNER, suprême, expression de l'Élément *humain* par le drame purement intérieur, dépouillant tout souci exclusif du culte de la Forme. De plus, le Geste redevient avec WAGNER, comme il l'était autrefois avec les Grecs, un élément du Drame.

L'ART CONTEMPORAIN

Nouvelle réalisation, par voie de synthèse, de la conception antique de l'Art complet. Continuation de l'évolution

L'Expression domine désormais la Forme et la Musique vise de plus en plus à la synthèse de tous les Arts.

SES TENDANCES SYNTHÉTIQUES. — Wagner, ultra-romantique en qui se résume cette seconde période de l'Art moderne, ouvre la voie à l'Art contemporain (1). Celui-ci représente une synthèse de plus en plus accusée en vue d'assurer à la Musique, avec l'aide des autres arts, son maximum de force expressive. C'est la nouvelle réalisation avec les moyens de la technique moderne de l'Art humain complet.

Les deux formes essentielles de la Musique pure et de la Musique dramatique continuent à se développer parallèlement, mais c'est désormais l'Expression qui domine et non la Forme ; avec, comme conséquence, une prépondérance marquée de l'élément dramatique, même dans les œuvres purement musicales.

Le retour à la *Danse*, en tant qu'élément de drame, se développe, même après Wagner pour aboutir à une conception très caractéristique et toute actuelle : la Danse, considérée, ainsi que la concevaient les Grecs, non pas comme chorégraphique, mais comme représentation de la beauté corporelle et plastique associée à la beauté sonore ; la gymnastique même devient alors un signe et un langage.

Le *Rythme* et la *Mélodie* vont de plus en plus s'attacher à retrouver leur richesse et leur liberté, quitte à briser le cadre un peu artificiel de la mesure et à sacrifier l'idée toute classique de carrure.

L'*Instrumentation*, enrichie par le progrès prodigieux de la facture instrumentale, s'accroît de nouveaux éléments et devient un des principes les plus puissants de la Musique.

---

(1) Intentionnellement, dans l'énorme production de l'Art moderne, nous n'avons, quant à présent, retenu que les trois noms de Bach, Beethoven et Wagner. Ils sont les trois grands points de repère, que l'on aperçoit toujours sur quelque route que l'on se trouve du vaste domaine de l'Art musical.

L'ART « ULTRA-MODERNE ».— L'évolution qui a abouti à Wagner ne peut s'arrêter à lui. On a vu, en effet, se développer depuis diverses tendances auxquelles on a donné le nom d'Art ultra-moderne. On ne peut encore, faute du recul nécessaire, préciser l'influence de ces tendances sur l'évolution de l'Art et en indiquer l'avenir, mais, en tous cas elles apportent à la technique musicale de très précieux éléments.

Il semble se résumer, tout d'abord en l'œuvre de Claude Debussy, qui suscite de nombreux imitateurs.

Le premier représentant autorisé de ces tendances fut Claude Debussy.

Son art poursuit moins la recherche de l'Expression que celle de l'*Impression*, et il la suggère sous une forme extrêmement raffinée, qui puise son originalité notamment :

dans une recherche de la *liberté rythmique*, tendant non seulement à briser l'artifice de la carrure, mais à se libérer de la rigueur de la mesure elle-même ;

dans l'*archaïsme*, par de fréquents emprunts à l'esprit des modes anciens et en particulier aux successions de quintes et surtout de quartes ;

dans l'*exotisme*, en rompant également la tonalité moderne par l'usage de modes d'origine lointaine et en particulier de la « gamme par tons entiers » dérivant des gammes écossaise et chinoise ;

dans un emploi de l'*accord* considéré, non plus comme principe générateur de la Tonalité, mais comme *but de l'impression Sonore*, cet accord étant d'ailleurs transformé par l'emploi des agrégations les plus complexes ;

dans l'emploi extrêmement original d'une *instrumentation* toujours très *divisée* et faisant systématiquement appel aux *sonorités exceptionnelles* des instruments, pour former l'ambiance cherchée, et réalisée de la manière la plus subtile et la plus rare.

Plus récemment, une réaction, s'est manifestée par un retour aux lignes mélodiques successives ou superposées, mais en méconnaissant ce principe de l'unité tonale sur lequel reposait jusqu'ici tout l'art moderne. C'est la *Polytonie*, qui se manifeste notamment avec les dernières œuvres de M. Stravinski et les productions des musiciens du groupe des « Six » (1)

Depuis, une nouvelle tendance s'est fait jour : La Polytonie.

Quel que soit l'avenir de ces nouvelles conceptions, on ne peut nier qu'elle comporte des éléments extrêmement précieux, dont l'Art musical restera enrichi.

(1) MM. Darius Milhaud, Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honneger, François Poulenc et Mlle Germaine Tailleferre.

***

Résumé. — Conclusion

Nous avons indiqué les grandes étapes de la Musique et montré que, considérée au point de vue de ses éléments constitutifs, elle a bien suivi la progression générale que nous avons exposée en tête de cette étude.

Nous avons établi également que cette évolution est déterminée par les grands mouvements d'idées qui, au cours des siècles, se sont imposés à la pensée humaine, car l'Esthétique domine et crée la Technique.

***

Dès l'Antiquité, nous trouvons la conception de l'Art complet, dont la Musique s'éloigne avec le Moyen Age pour y revenir, dans une certaine mesure seulement, avec la Renaissance et l'Art classique. Elle s'en écarte, en apparence, pendant l'époque romantique pour, en réalité, mieux en préparer le retour dans l'Art contemporain, lequel, actuellement, semble à nouveau s'en éloigner, au moins momentanément.

L'évolution de l'Art représente donc une progression continue, effectuée non pas en ligne droite mais, pour emprunter la belle image de M. Lavignac, suivant une sorte de « spirale » harmonieuse et toujours ascendante où les mêmes éléments se retrouvent, à des hauteurs toujours plus grandes. Rien ne saurait mieux souligner la valeur de ce principe que l'emploi synthétique, dans l'art de Wagner, de tous les éléments de l'Art antique, que l'uniformité de conception entre le plus grand des musiciens contemporains et le peuple ancien le plus complètement artiste qui fut jamais.

LES ÉCOLES

EXPOSÉ GÉNÉRAL

Les Époques dominent les Écoles. — Les Écoles se diversifient seulement pour l'Art moderne, et d'après les races plutôt que d'après les nationalités.

L'Art, étant le résultat d'une aspiration vers l'idéal, est commun à tous les hommes, et, en principe, ne connaît pas de patrie.

Toutefois, la traduction de cet idéal se réalisant à travers les tempéraments déterminés par la race et le milieu, des modalités très profondes s'accusent, en raison même de la diversité des milieux, entre les productions artistiques d'une même époque.

Ce facteur, extrêmement important, n'est cependant que secondaire, car l'*Epoque domine toujours la Race* et arrive même souvent à en modifier les tendances.

Il convient cependant d'étudier les particularités résultant des caractères distinctifs des races : c'est ce qui donne naissance à la notion des **Écoles**.

Si l'évolution des Écoles offre quelque complexité et même certaines contradictions, la grande marche générale de l'Art à travers les Époques, telle que nous l'avons déterminée précédemment, ne s'en trouve modifiée en aucune manière.

***

Les Écoles ne prennent, en réalité, naissance qu'au moment où la Musique est en possession d'éléments assez complets (et

surtout assez expressifs) pour que le génie distinctif de chaque race puisse se manifester, c'est-à-dire lors de l'apparition de l'*Art moderne*. Jusque-là, tout l'art musical européen peut être considéré comme suivant une marche parallèle, sans que de très profondes divergences résultent des différences ethniques.

***

En nous limitant toujours à l'*Europe* (qui peut être considérée comme formant un tout déterminé par les grandes lignes d'une même civilisation) et plus particulièrement à l'*Europe occidentale*, à laquelle appartient notre art actuel, nous devons considérer qu'il existe **trois Écoles principales** :

L'École *Italienne* ;
L'École *Allemande* ;
L'École *Française*.

Il y a lieu, ensuite d'étudier trois Écoles secondaires, qui se rattachent aux trois autres, mais possèdent cependant une certaine personnalité et ont exercé une certaine influence sur les transformations de l'Art :

Ces **trois Écoles secondaires** sont :
L'École *Anglaise* ;
L'École *Slave et Scandinave*.
L'École *Espagnole* ;

***

Les dénominations Italienne, Allemande, Française, etc., doivent s'entendre dans l'acception la plus large. Chacune d'elles englobe certains compositeurs de nations voisines, ne se distinguant pas par une conception particulière de l'Art, mais se rattachant, au contraire, très directement à l'une des trois Écoles principales.

C'est ainsi, par exemple, que l'École Allemande comprend un grand nombre de musiciens de nationalité autrichienne ; que l'École Française groupe dans son sein les nombreux et importants compositeurs de la Belgique et des Pays-Bas,

LES ÉCOLES PRINCIPALES

Elles possèdent chacune un caractère nettement tranché :

L'Italie, qui, par son origine historique, se rapproche le plus directement de l'Antiquité, voit avant tout, dans la Musique, la *Mélodie*, et dans la mélodie, le *Chant*.

D'autre part, son goût très vif pour les arts plastiques l'amène à rechercher surtout dans l'expression musicale le côté *extérieur* et, par voie de conséquence, la virtuosité : son art se développe *en surface* ; il prend aisément une allure d'improvisation facile, conséquence de la *vie au dehors* propre au peuple italien, et marque de l'influence du climat sur la race.

L'Allemagne, nation d'origine beaucoup plus récente, base surtout sa conception de la Musique sur la notion moderne de l'*Harmonie*.

Elle vise à l'*expression* des sentiments humains : son art se développe *en profondeur*, conformément au caractère familial, *intérieur*, de l'existence dans les pays septentrionaux.

La France, prédestinée, en raison même de sa situation géographique, à recevoir les impressions des autres races et à les coordonner harmonieusement, est un peu l'arbitre des tendances opposées de l'Italie et de l'Allemagne. Elle se les assimile avec le sens de la mesure qui caractérise notre esprit national.

Si l'art de la France ne rayonne pas toujours aussi puissamment que celui des deux autres écoles, il est fait avant tout *d'équilibre* et de *clarté*.

L'ÉCOLE ITALIENNE

L'Italie, en raison de ses affinités avec l'Antiquité, crée le principe des Formes de l'Art moderne, mais se montre impuissante à en assurer la réalisation. Elle laisse ce soin à l'École Allemande et entre dans la voie d'une décadence rapide

La Papauté suscite l'éclosion de la Musique.

LES PRÉCURSEURS. — L'origine du Chant grégorien (Moyen Age). — L'Italie a été, de par son origine même, le berceau de l'Art musical du Moyen Age. Ce sont, en effet, SAINT-AMBROISE, évêque de Milan (340-397), puis le pape GRÉGOIRE LE GRAND (1) qui ont établi de toutes pièces les éléments du chant grégorien, et c'est un moine italien, GUIDO D'AREZZO, qui, au XIe siècle, a doté les six premiers sons de l'échelle musicale des noms que nos notes actuelles ont conservés.

Les précurseurs de l'École Italienne ne sont donc autres que les musiciens religieux dépendant de la Papauté. Pendant tout le Moyen Age, la Musique possède uniformément, dans l'Europe chrétienne, le caractère que nous avons précédemment déterminé.

La Polyphonie ne se développe pas en Italie.

L'Italie et la Polyphonie (XIVe, XVe et XVIe siècles). — Les tendances profondément mélodiques de l'Italie ne correspondent en aucune manière au principe même de la polyphonie, qui se développe pendant la Renaissance. Ce n'est donc pas en Italie, mais, comme nous le verrons, en France, que se produit la grande floraison de cette forme de l'Art.

La Lutherie y prend naissance.

La Lutherie. — Pendant la Renaissance, l'Italie se borne à suivre le mouvement de l'Art français, tout en préparant l'essor prochain de l'École Italienne véritable, par un développement intense de la facture instrumentale.

C'est, en effet, à ce moment (particulièrement entre 1480 et 1530) que la Lutherie progresse et que s'opère la transformation graduelle de l'ancienne viole, en vue d'aboutir au violon.

Cet art de la Lutherie reste d'ailleurs, par la suite, très en honneur. L'Italie affirme ainsi par avance le goût qui se déve-

---

(1) Le point d'histoire qui consiste à savoir s'il s'agit de Grégoire Ier pape de 590 à 604, ou de Grégoire II, pape de 715 à 731, ou de Grégoire III (731-741) n'est pas définitivement fixé.

loppera chez elle pour la virtuosité, en attendant que l'évolution de l'Art lui permette de briser la contrainte de la polyphonie, si contraire à son génie propre, pour lui substituer la monodie.

Palestrina. — L'influence de l'esprit allemand. — Toutefois, lorsque la Papauté croit nécessaire de réagir contre l'esprit de la Renaissance, c'est un Italien, mais un Italien d'exception, PALESTRINA (1524-1594), qui représente la dernière expression d'un art religieux en contradiction formelle avec les tendances de l'Italie ; art polyphonique, austère, tout intérieur, semblant bien plutôt l'expression du génie allemand, et qui, inspiré par la floraison musicale franco-belge du XVIe siècle, a été conçu sous l'influence du mouvement de la Réforme, concrétisée dans le nom de Luther.

Palestrina réagit à contresens des tendances de sa race.

Palestrina représente donc l'un des exemples les plus caractéristiques de la prédominance de l'Époque sur la Race.

LES CLASSIQUES. — Naissance de l'Art moderne (XVIIe siècle). — L'Art moderne, résultat d'un retour vers l'idéal ancien, devait logiquement s'épanouir d'abord par la race offrant avec l'Antiquité les affinités les plus étroites. C'est l'Italie qui crée entièrement le *style dramatique* et qui, en même temps, esquisse la forme fondamentale de la *Musique pure*.

La Musique pure et la Musique dramatique naissent simultanément.

Mais la Musique dramatique, étant beaucoup plus conforme à son génie, se développera brillamment chez elle et rayonnera ensuite au dehors. Au contraire, en ce qui concerne la Musique pure, l'Italie ne fournira qu'une simple indication sans lendemain, mais servant de point de départ à la floraison, au sein de l'École Allemande, de cet art qui caractérise toute l'époque classique.

LA MUSIQUE DRAMATIQUE. — L'éclosion de l'individualisme, conséquence du mouvement de la Renaissance, aboutit au retour à la monodie et en particulier au récitatif. (Dès 1581, un grand théoricien, Vincent GALILÉE, père de l'astronome, en pose le principe).

En l'an 1600 naissent simultanément, en Italie, les deux formes dérivant de cette conception et qui caractériseront toute la musique dramatique moderne : *l'Opéra* et l'*Oratorio*.

L'Opéra et l'Oratorio naissent et se développent parallèlement.

C'est en cette année, en effet, que deux chanteurs italiens, PERI et CACCINI font représenter à Florence une œuvre ayant

pour base nouvelle le récitatif, conformément aux tendances de la Grèce antique : c'est l'origine de l'Opéra.

La même année, ÉMILIO DEL CAVALIERE (1550-1600) fait exécuter un ouvrage dérivant de la même esthétique, mais s'appliquant à un sujet sacré : c'est le point de départ de l'Oratorio.

Pendant tout le XVIIe siècle, ces deux genres se développent :

L'Opéra, avec MONTEVERDE (1568-1643), le créateur de l'Harmonie moderne, qui donne déjà à l'Opéra la forme de la Tragédie lyrique telle que Gluck, un siècle plus tard, la réalisera pleinement, et LULLI (1633-1687), le véritable fondateur de l'Opéra moderne, qui exerce une très grande influence sur tout l'Art français.

L'Oratorio, avec CARISSIMI (1604-1674), qui agit sur l'Art allemand en s'affirmant le précurseur de Hændel.

A partir de la fin du XVIIe siècle, les deux genres, Opéra et Oratorio, fusionnent presque entièrement en Italie et se condensent pour former le *style dramatique moderne*.

Au cours de cette époque, que l'on peut considérer comme la grande période d'éclosion de l'Art moderne, l'Italie exerce une influence incontestable sur les autres écoles : toutes y puisent des éléments qui seront développés, par chacune, d'après son génie propre.

La Fugue et la Sonate prennent naissance.

LA MUSIQUE PURE. — En même temps qu'elle crée le style dramatique, l'Italie pose le point de départ de la Musique pure. C'est chez elle, en effet, que s'esquissent, encore rudimentaires, les deux formes fondamentales de l'art classique : la *Fugue* et la *Sonate*.

Le grand organiste FRESCOBALDI (1583-1644) crée, en se basant sur la Tonalité moderne, le principe de la Fugue tonale, que Bach développera et réalisera en sa forme définitive.

Quant à la Sonate, le mot a été employé pour la première fois par ANDRÉ GABRIELI (1510-1586) et appliqué à des pièces d'Église, soit d'orgue seul, soit pour instruments avec accompagnement d'orgue.

La Sonate d'église crée, à côté d'elle, une Sonate profane, dite « de chambre », avec laquelle elle ne tarde pas à fusionner. CORELLI (1653-1713) contribue à développer cette forme nouvelle, mais c'est à DOMINIQUE SCARLATTI (1683-1757) qu'il appartient d'associer ces esquisses élémentaires de Sonates avec la *Suite*, constituée par des ensembles de morceaux de danse qui caractérisent la Musique de cour.

De cette alliance naît le principe de la Sonate moderne, qui prendra naissance en Allemagne. Mais il faut noter que Dominique Scarlatti en est le précurseur.

La Décadence (XVIIIe siècle). — Au cours du XVIIIe siècle, alors que les Écoles Allemande et Française sont en voie de progrès incessants, l'École Italienne entre dans la période de la décadence, qui ne fera que s'accentuer jusqu'à l'époque contemporaine.

L'École italienne, ayant rempli son rôle dans l'évolution de l'Art, entre en décadence.

L'OPÉRA SERIA ET L'OPÉRA BUFFA. — Dans la Musique dramatique, elle témoigne d'une profusion presque incroyable de producteurs d'opéras, mais son goût excessif pour la virtuosité l'amène à ne plus considérer l'Opéra que comme une suite décousue de récitatifs et d'airs à effet vocal, recherchant le côté extérieur, à l'exclusion presque absolue de toute préoccupation expressive.

La tradition de Monteverde est cependant continuée, de plus en plus faiblement, par quelques musiciens remarquables qui s'attachent au genre dramatique de l'*Opera Seria* : STRADELLA (1645-1681), ALESSANDRO SCARLATTI (1649-1725), puis SACCHINI (1734-1786), ZINGARELLI (1752-1837) et SPONTINI (1774-1851).

Mais à ce moment, ce n'est plus en Italie qu'évoluent l'Opéra et la Tragédie lyrique ; c'est en Allemagne et en France.

Par contre, la décadence même de ce genre amène la muse légère de l'Italie à se révéler sous la forme de l'*Opera Buffa*, genre plein d'esprit et de verve d'où sortira l'Opéra-Comique français et dont les représentants illustres sont : PERGOLÈSE (1710-1736), PICCINNI (1728-1800) (1), PAESIELLO (1741-1816), CIMAROSA (1749-1801).

Enfin, les deux formes de l'Opera seria et de l'Opera buffa trouvent un renouveau d'intérêt dans la personne du dernier classique italien, qui inaugure, en même temps, la période romantique : ROSSINI (1792-1868).

LA MUSIQUE PURE. — La décadence est plus sensible encore ; seuls, quelques noms représentent les derniers efforts de l'Art italien, dans une voie d'ailleurs peu conforme à son génie :

Un petit groupe de compositeurs de second ordre, en cultivant la Musique pure et la Musique d'église, sacrifient au goût

(1) Malgré sa fameuse querelle avec Gluck, à propos d'*Iphigénie en Tauride*, Piccinni est avant tout un compositeur d'opéra-buffa.

de l'Italie pour le chant en établissant les célèbres Solfèges d'Italie qui seront, pendant longtemps, la base de toute éducation musicale et surtout vocale.

Ce sont, notamment : DURANTE (1684-1755), MARCELLO (1686-1739), PORPORA (1686-1767), LEO (1694-1746).

BOCCHERINI (1740-1805), CLEMENTI (1752-1832), continuent la tradition de Dominique Scarlatti.

L'Art Italien s'élève à nouveau avec CHERUBINI (1760-1842), symphoniste de grande valeur, qui est en même temps un théoricien remarquable.

Ils représentent les derniers reflets de l'art italien.

LES ROMANTIQUES. — Rossini et ses successeurs. — Le principe tout intérieur du Romantisme n'était pas de nature à régénérer l'Art Italien, dont la tendance est toute opposée. Au cours de la période romantique, cet art, exclusivement dramatique, tombe dans une complète décadence.

ROSSINI (1792-1868), avec qui se termine l'époque classique, inaugure en même temps le Romantisme italien. Par son éclat, sa puissance et son brio, il exerce une influence considérable, non seulement sur l'art de son pays, mais encore sur l'Art Français ; car c'est lui, qui, avec l'Allemand Meyerbeer, crée le genre tout spécial du « *grand opéra français* » moderne.

Des innombrables compositeurs italiens de cette époque, avec lesquels s'accentue le goût du clinquant et du gros effet déclamatoire, deux noms seuls sont à retenir :

DONIZETTI (1797-1848), compositeur extrêmement habile et gracieux, sinon expressif, et BELLINI (1802-1835) qui, lui, réagit un peu contre les tendances de son temps, en faisant preuve d'une sensibilité réelle.

Diverses influences étrangères se manifestent.

Verdi. — L'Époque Romantique se termine avec :

VERDI (1813-1901), qui est en même temps le chef de l'École Italienne contemporaine, et dont l'œuvre peut être considérée comme « le chant du cygne » de l'Italie musicale.

Verdi n'a ni la puissance, ni la sensibilité, ni la fécondité de Rossini, mais il possède une variété presque incroyable dans les idées et surtout un sentiment dramatique bien approprié au génie de son pays, avec une véhémence, une ardeur et une heureuse recherche du pathétique qui, après lui, se développeront jusqu'à la plus fâcheuse exagération.

Avec Verdi deux influences allemandes réapparaissent dans la musique italienne : celles de Meyerbeer, dont il s'inspire pour développer le côté extérieur et l'effet scénique de son œuvre, et, vers la fin de sa vie, celle de Wagner, auquel il ne craint pas, avec sa souplesse toute italienne, d'emprunter un certain nom-

bre de ses procédés caractéristiques, sans pour cela, d'ailleurs, être pénétré très profondément de son esprit esthétique.

Le culte du bel canto est prépondérant.

Toute la période romantique, surtout au début, est dominée avant tout par la préoccupation très italienne du *bel canto*. C'est, en effet, le Chant qui est presque toute la Musique : les compositeurs se bornent souvent à fournir un simple canevas destiné à être agrémenté, par les chanteurs, d'effets purement vocaux, devant faire briller plus particulièrement l'organe de chacun d'eux. L'Harmonie et l'Instrumentation sont maintenues à l'arrière-plan et conservent souvent la forme rudimentaire d'accompagnement et de simple soutien de la voix. C'est donc à cette préoccupation du Chant que l'Italie sacrifie tous les éléments fondamentaux de la Musique, sans lesquels, comme nous l'avons montré, il n'est pas d'œuvre d'art véritable.

Le drame lyrique est devenu un fait divers musical.

LES CONTEMPORAINS. — **Les Véristes**. — L'influence de Verdi domine toute l'École de la jeune Italie, dite « École Vériste », représentée notamment par LEONCAVALLO (né en 1858), PUCCINI (né en 1858) et MASCAGNI (né en 1863).

La préoccupation du pathétique, qui caractérise l'œuvre de Verdi, dégénère, chez ces musiciens, en une recherche purement sensuelle et extérieure de l'effet, excluant toute vérité expressive.

Le style dramatique substitue au pathétique la violence d'une action purement matérielle, où la musique n'a rien à faire et dont la rapidité exclut l'évolution des sentiments, qu'il appartient précisément à la musique d'exprimer. C'est une grossière enluminure de faits-divers musicaux.

Un cas particulier, comme celui de Palestrina lui-même.

Un descendant isolé de Palestrina. — Il faut cependant citer, pour mémoire, l'œuvre d'un Italien d'exception qui, dans un genre tout à fait spécial et un peu en marge de l'art de son pays, s'inspire d'un grand ancêtre appartenant à la période italienne primitive et qui, lui aussi, était un Italien d'exception : Palestrina. C'est don LORENZO PEROSI (né en 1872), directeur de la Chapelle Sixtine, qui s'efforce de renouer la tradition de l'art religieux ancien.

RÉSUMÉ. — Comme on le voit, l'Italie a été le *berceau de la Musique moderne*, au début de la période classique ; elle a donc exercé sur toutes les écoles une influence considérable

sans en subir aucune, de vagues filiations ne se constatant que dans la période primitive, avec Palestrina. et dans la période contemporaine, avec Verdi.

Mais l'Italie, après avoir jeté au monde la semence de notre art actuel, n'a pas été apte à le développer elle-même, et, dès le XVIIe siècle, l'histoire de son évolution est celle d'une *décadence* à peu près ininterrompue.

L'ÉCOLE ALLEMANDE

L'Allemagne, grâce à son génie intérieur et profond, féconde l'art de l'Italie, fixe définitivement les Formes créées par les Italiens et porte la Musique jusqu'à ses plus hauts sommets.

LES PRÉCURSEURS. — L'Art allemand est essentiellement moderne. L'Allemagne a été, en effet, la dernière à s'assimiler l'esthétique des autres écoles, et, en particulier, de l'École Italienne.

L'Allemagne s'ouvre plus lentement à la Musique. De suite, son sens de l'Harmonie s'affirme.

Dès l'origine, son invincible répugnance pour le latin l'a éloignée de la pratique du chant grégorien : c'est à peine si le *Kyrie* et le *Gloria* de la Messe étaient usités en Allemagne. L'origine de l'Art allemand est toute populaire : elle se résume dans les chants des Minnesinger (les premiers troubadours de la Germanie) qui, plus tard, donnent naissance à l'art bourgeois des Meistersinger.

La Musique, jusqu'à l'époque moderne, est beaucoup moins développée en Allemagne que dans les autres pays. Ce n'est qu'avec LUTHER (1484-1546) qu'elle affirme une personnalité et commence à jouer un rôle. Nous avons vu, en effet, comment l'influence de Luther et de la Réforme s'exerce, même en Italie, sur Palestrina.

Par contre, pendant toute la période classique, c'est surtout à l'Italie que l'Allemagne devra les plus précieux éléments de son art.

LES CLASSIQUES. — Les Prédécesseurs de Bach. — Dans le style dramatique, c'est SCHÜTZ (1585-1672) qui rapporte d'Italie la double conception de l'Opéra et de l'Oratorio et qui, pour la première fois, la réalise dans son pays.

L'influence Italienne se produit avec Schütz et l'École de Hambourg.

En même temps, dans le domaine de la Musique pure, la personnalité de l'Italien Frescobaldi assure l'éclosion de toute une brillante école d'orgue, dite « *Ecole de Hambourg* », dont les plus illustres représentants sont :

Influence des clavecinistes français.

SCHEIDT (1587-1653), BUXTEHUDE (1637-1707), FROBERGER (1637-1695), PACHELBEL (1653-1706), auxquels on peut adjoindre KUHNAU (1660-1722), qui importe en Allemagne le genre particulier aux clavecinistes français.

Bach. — Brusquement, l'Art allemand se dégage, avec JEAN-SÉBASTIEN BACH (1685-1750), des tâtonnements primitifs. Ce grand maître s'affirme comme le point de départ de toute la

L'éclosion de l'Art moderne.

Musique moderne : *il résume tout le Passé et il annonce tout l'Avenir.*

Mais, d'autre part, il pose d'une manière définitive le principe tout intérieur de l'Art allemand et assure la prépondérance de cet art sur celui des autres écoles.

Bach est, en effet, essentiellement un *Allemand*, et un Allemand de la Réforme. Il n'a été sensible à l'influence italienne que tout à fait indirectement, par l'influence qu'ont eux-mêmes subie ses prédécesseurs : Schütz et les maîtres de l'École Hambourgeoise.

Le sens de l'*expression intérieure par l'Harmonie* domine toute son œuvre et continue à s'imposer, grâce à lui, à tous ses successeurs de l'Époque classique.

L'influence italienne se maintient.

Mais cette éclosion, en Allemagne, de la Musique moderne, née en Italie, comporte, chez les successeurs classiques de Bach, une part considérable due à l'influence italienne, laquelle provoque chez eux une préoccupation qu'on ne sent pas chez Bach : celle de la *Mélodie expressive* italienne.

Naissance des grandes Formes de la Musique.

Les Grands classiques. Établissement des Formes définitives de la Musique. — Les successeurs de Bach ont été tous, en effet, en contact avec l'Italie, qui agit profondément sur leurs œuvres.

Oratorio.

C'est ainsi que Haendel (1685-1759), qui porte à son apogée la forme de l'*Oratorio* dramatique, prolonge l'œuvre de Carissimi.

Drame lyrique.

Gluck (1714-1787) réalise dans l'esprit de l'École allemande la *Tragédie lyrique*, telle que l'avait conçue Monteverde, en s'inspirant, d'autre part, de la clarté et de l'équilibre dont il puise la notion dans l'Art français.

Sonate et Symphonie

Haydn (1732-1809) établit les formes définitives de la Musique pure, *Sonate* et *Symphonie*, dont le principe avait été suggéré par Dominique Scarlatti au fils même de Jean-Sébastien Bach, Philippe-Emmanuel.

Mais Haydn, par son esprit mélodique, souligne la filiation de l'Art italien se fondant dans l'Art allemand.

Cette tendance s'accentue encore avec Mozart (1756-1791), continuateur de Haydn, génie purement musical et avant tout mélodique.

Grâce à ces maîtres, la Musique moderne a pris conscience de sa forme et a franchi sa première étape. C'est à l'Allemagne qu'il appartient de l'avoir réalisée, mais on ne saurait assez

souligner toute l'importance du rôle qu'a joué indirectement l'École italienne dans cette éclosion et de tous les bienfaits dont elle a fait bénéficier la grande École qui l'a suivie. Elle a complété, en effet, la tendance harmonique et symphonique de l'Allemagne, en lui imposant la préoccupation de la Mélodie, en lui suggérant le sens de l'écriture vocale et en assurant ainsi, en Allemagne, l'épanouissement de l'Art musical complet.

Beethoven. — L'Époque classique allemande se termine pa un nouveau grand sommet de la Musique : BEETHOVEN (1770-1827), qui offre avec Bach cette analogie qu'il *résume*, lui aussi, toute *la période classique* et *annonce la période romantique* qui va naître.

L'apogée de l'art classique.

Comme Bach, aussi, Beethoven ne subit l'influence de l'Italie que très indirectement, par l'œuvre de ses prédécesseurs allemands.

Alors que, pendant la même époque, l'École italienne entre en décadence, l'École Allemande, au contraire, ouvre la voie à toutes les splendeurs de la Musique moderne.

Notons seulement pour mémoire tout un groupe de musiciens de second ordre, mais ayant cependant une certaine importance dans leur école, qui ont succédé à Mozart en s'inspirant de lui et en s'attachant plus spécialement à la culture de la *Sonate* et du *Concerto* ; ce sont :

Les « néo-classiques ».

DUSSEK (1761-1812), STEIBELT (1765-1823), CRAMER (1771-1858), HUMMEL (1778-1837), RIES (1784-1838), SPOHR (1784-1859), CZERNY (1791-1857), FIELD (1782-1837), MOSCHELES (1794-1870).

Rappelons enfin, à la même époque, les noms de théoriciens remarquables : ALBRECHTSBERGER (1736-1809), l'abbé VOGLER (1749-1814).

Les théoriciens

LES ROMANTIQUES. — L'Époque « allemande » par excellence. — Le principe du Romantisme (déplacement vers l'intérieur) correspond aussi complètement aux aspirations de l'Allemagne qu'il s'éloigne radicalement de celles de l'Italie. Cette période est donc la plus caractéristique de toute l'École allemande et c'est alors que l'Allemagne exerce sur tout l'Art musical, et même sur l'Art universel, une incontestable suprématie.

L'expansion se poursuit, ininterrompue malgré des régressions apparentes.

L'action du Romantisme sur la Musique allemande est caractérisée par une succession de phases dans laquelle se retrouve précisément cette symbolique « spirale » dont nous avons parlé, comme conclusion de l'étude des Époques, et dont la

notion s'impose aussi bien aux transformations partielles de l'Art jusqu'à son évolution d'ensemble.

La poussée : Weber et Schubert. — Le Romantisme prend naissance dans l'œuvre même de Beethoven, qui, par ses derniers ouvrages, commence à briser la forme classique traditionnelle pour faire appel au pouvoir expressif des autres arts, en vue de mieux traduire, dans toute leur profondeur, les sentiments humains.

Après lui, le Romantisme prend un essor passionné avec :

WEBER (1786-1826), qui représente le débordement spontané et enthousiaste de l'Imagination libérée de la Forme. WEBER apporte à la Musique, avec une fougue jusqu'alors inconnue, un nouvel élément pittoresque et fantastique qui s'appuie surtout sur un rôle tout spécial attribué au pouvoir de coloris de l'instrumentation ;

et SCHUBERT (1797-1828), qui représente le génie sans culture, par lequel l'âme de l'Allemagne romantique s'exhale naïvement, avec une force de pénétration profonde, en se dégageant complètement de tout souci de Forme classique.

La réaction : Mendelssohn. — La puissance même de ce mouvement amène une réaction momentanée : elle se produit avec MENDELSSOHN (1809-1847), qui rend la prédominance à la Forme classique, sans arriver toutefois à répudier la profonde sensibilité dont le Romantisme marque désormais l'Art de son empreinte.

Nouveau progrès : Schumann. — Le mouvement en avant reprend avec SCHUMANN (1810-1856), le plus romantique des maîtres allemands, parce qu'il est le plus intérieur, celui dans lequel, par excellence, le génie se ramasse et se concentre, dominé par la recherche exclusive de l'intensité d'expression.

Le Néo-Wagnérisme : Liszt. — La filiation de Weber se retrouve encore avec un maître dont l'influence est certaine sur l'art de son pays : LISZT (1811-1886), grand symphoniste, musicien de transition, qui prépare simplement le merveilleux aboutissement de l'École romantique allemande.

Aboutissement de l'évolution romantique.

Wagner. — Enfin, pour la troisième fois depuis l'éclosion de l'Art moderne, un des plus grands maîtres de la Musique universelle, WAGNER (1813-1883), résume en une vaste synthèse tout l'effort du Romantisme et domine ses successeurs jusqu'à les annihiler.

Comme Bach et comme Beethoven, Wagner est un génie essentiellement allemand, qui n'a subi que dans une faible mesure l'influence des écoles étrangères.

Certes, dans ses œuvres de début, les formules italiennes sont fréquentes, en raison de la faveur toute passagère que possédaient encore, les opéras italiens de la décadence. Mais l'influence n'est qu'extérieure : elle touche à la forme et non au fond, et, d'ailleurs, elle disparaît vite au fur et à mesure que se poursuit le développement de l'individualité artistique qui s'accuse, en Wagner, dès ses œuvres de début.

Un cas particulier : Meyerbeer. — Nous avons, à dessein, laissé en marge de la musique romantique allemande un musicien qui appartient à cette époque et à cette école, mais qui ne joue pas un rôle direct dans leur évolution.

C'est Meyerbeer (1791-1864) qui ne se rattache à l'Allemagne que par son sens orchestral, mais chez qui les influences italienne et française prédominent. Meyerbeer est, avec Rossini, le créateur du Grand-Opéra, dit « français », sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, art très extérieur qui, en aucun cas, ne peut passer pour une manifestation typique de l'esprit allemand.

LES CONTEMPORAINS. — Wagner écrase entièrement l'Art allemand contemporain. Après lui, et jusqu'à ce jour, aucun maître ne se révèle vraiment d'une manière significative au point de vue d'un nouveau mouvement.

Après Wagner, l'art allemand, à son tour, entre en décadence.

Brahms (1833-1897) se borne à reprendre la tradition de Mendelssohn et à tenter de ressusciter la forme classique dans une langue plus moderne.

Divers compositeurs intéressants et de second ordre sont encore à signaler. Citons simplement :

Hugo Wolf (1860-1903), qui essaie une rénovation modernisée du lied de Schubert ;

Gustav Mahler (1860-1911), qui souligne tout le déplorable goût moderne de l'Allemagne pour le « colossal », sans proportion dans la forme, sans puissance véritable dans l'expression auteur d'œuvres surchargées, où tous les styles et tous les éléments se mêlent et dont l'exécution nécessite inutilement plusieurs orchestres, plusieurs chœurs, une armée de solistes, soit au total un millier d'exécutants.

Dans le domaine de la musique dramatique, divers compositeurs imitent assez faiblement Wagner.

Richard Strauss n'est que le virtuose de l'orchestre.

Cependant, un musicien tout à fait remarquable, RICHARD STRAUSS (né en 1864), attire l'attention dans le double domaine de la musique symphonique et de la musique de théâtre. Mais Richard Strauss n'apporte pas une conception nouvelle ; il n'est même que dans une mesure très restreinte le continuateur de Wagner et il ne répudie pas, d'autre part, une certaine affinité avec l'esprit de l'art italien, dont le rapproche encore la vulgarité, malheureusement fréquente, de ses idées mélodiques.

Richard Strauss est avant tout un symphoniste et c'est en ce sens qu'il continue et dépasse même Wagner, mais seulement comme virtuose de l'orchestre, pour lequel la splendeur symphonique est un but, tandis que, chez Wagner, elle n'est qu'un moyen d'expression : Virtuosité sous sa forme la plus élevée, recherche d'un effet d'ailleurs somptueux et s'appuyant sur une technique prodigieuse et raffinée, mais virtuosité quand même, c'est-à-dire tendance radicalement contraire à l'esprit même de l'École allemande.

RÉSUMÉ. — L'Allemagne a reçu de l'Italie, à la fin du XVIIe siècle, le sceptre de l'Art musical, au moment où cet Art évoluait vers la tendance intérieure et profonde, si conforme à l'esprit de la race germanique.

Favorisée par cette tendance, l'Allemagne a réalisé l'Art musical moderne et l'a élevé jusqu'aux plus hautes cimes.

Cependant, depuis Wagner, aucun mouvement ne s'y dessine, soit que de très longues années soient nécessaires pour la gestation de pareils hommes, soit plutôt (c'est le secret de l'avenir) que l'Art allemand, ayant achevé sa tâche, entre à son tour dans la voie de la décadence où, deux siècles plus tôt, l'Art italien l'a précédé.

L'examen de la marche générale de l'Art, tel que nous l'avons pratiqué jusqu'ici, nous donne, en effet, la notion d'une progression incessante, toujours enrichie par l'appoint d'éléments nouveaux. Il est donc bien improbable que, malgré le goût profond et national de l'Allemagne pour la Musique, l'initiative de l'évolution artistique reste l'apanage de ce pays.

Nous sommes, au contraire, amené à conclure qu'une nouvelle étape intellectuelle, succédant au Romantisme, amènera l'Allemagne à céder, dans l'avenir, comme elle semble déjà le faire dans le présent, la suprématie de la Musique à la troisième grande école que nous allons étudier.

L'ÉCOLE FRANÇAISE

Avant même que l'Italie ne crée les Formes modernes de la Musique, la France donne le premier signal de l'éclosion de l'Art, et c'est en France que la Musique se développe plus particulièrement pendant le Moyen Age et la Renaissance.

L'Art français subit, dans l'époque classique, l'influence italienne, puis dans les époques romantique et contemporaine l'influence allemande. Il reste dans la voie d'une progression croissante et ininterrompue.

La France a vu l'éclosion de la Musique sous ses formes primitives : chant grégorien, chanson, théâtre.

LES PRÉCURSEURS. — Éclosion de l'Art musical. — Si l'Art musical moderne est, comme nous l'avons montré, né en Italie, c'est en France que toute l'évolution antérieure s'était produite. C'est la France qui a donné l'impulsion aux autres Écoles et les a dotées des fruits de son propre génie, de même que, pour l'architecture, ce sont nos tailleurs d'images du XIIIe siècle qui, créateurs de l'art gothique, sont allés porter ensuite à leurs confrères de Germanie le goût de cet art, dont les détails les plus pittoresques sont empruntés à la flore des pays occidentaux.

LA CHANSON FRANÇAISE. — Le Chant grégorien se développe au début du Moyen Age, en France comme dans toute la chrétienté ; mais dès les XIIe et XIIIe siècles, le développement de la Musique commence, en France, par l'apparition de la *Chanson*, œuvre des troubadours, des trouvères et des ménestrels, parmi lesquels le grand événement des Croisades développe le goût des chants d'amour et de guerre, en provoquant, d'autre part, l'importation d'instruments empruntés à l'Orient et aux Arabes d'Espagne, notamment le Luth.

L'ÉBAUCHE DE L'ART THÉATRAL. — En même temps que la Chanson, naît le principe de l'association de la Musique à des *représentations* (drames liturgiques, mystères, puis actions profanes avec danses).

ADAM DE LA HALLE (vers 1240-vers 1285) est le premier musicien français dont le nom soit parvenu jusqu'à nous, grâce à une œuvre profane : *Le jeu de Robin et de Marion*, dans

laquelle on trouve déjà l'indice de ce que sera, beaucoup plus tard, l'Opéra-Comique.

En France se produit toute la floraison du Contrepoint. — Influence sur l'Italie.

La Polyphonie des XIVe, XVe et XVIe siècles. — C'est encore en France que se poursuit, dans sa seconde phase, l'évolution de la Musique.

Le Contrepoint, qui sert de base à l'art polyphonique, est illustré exclusivement par des maîtres français et belges, dont les deux plus anciens, Guillaume Dufay (?-vers 1475) et Jean Ockheghem (vers 1430-vers 1512), témoignent déjà d'une grande science contrapuntale.

L'École franco-belge prend tout son essor avec Josquin des Prés (vers 1450-vers 1521), Clément Janneqquin (1480-?), Claude Goudimel (1505-1572), Roland de Lassus (1520-1594), Claude Le Jeune (1530-1564).

Ces noms personnifient la grande floraison du *Contrepoint* à l'époque de la Renaissance. A ce moment, l'École française rayonne sur l'Europe, et, en particulier, sur l'Italie. Les contacts entre les deux pays, provoqués par les guerres et aussi par le séjour des papes à Avignon, entraînent une influence considérable de la France sur l'art italien.

Le premier livre de musique imprimé à Rome (*Liber quindecim missarum*) contient quinze messes de musiciens français (Brumel, Josquin des Prés, Jean Mouton, Fevin, Pierre de la Rue, Pipelare, Pierre Rousseau), et c'est cette Polyphonie des maîtres franco-belges qui sert de base à la grande réforme de Palestrina.

Le goût du Ballet se développe

Le Ballet prépare l'éclosion de l'Opéra francais. — En même temps se développe en France le goût des fêtes, des divertissements royaux ou princiers, qui se traduit par des représentations extérieures dont le Moyen âge lui-même avait déjà posé le principe.

Le *Ballet*, avec chant et instruments, prend son essor en France comme en Italie. Guédron (vers 1565-vers 1630) personnifie, avec deux collaborateurs de second ordre, Mauduit et Bataille, cette forme de la Musique de cour.

Cette phase nouvelle aboutit bientôt à la première esquisse d'*Opéra* véritable, avec Cambert (1628-1677) ; mais c'est en Italie, comme nous l'avons vu, que ce genre avait pris naissance et c'est un Italien, Lulli, qui est vraiment le créateur de l'Opéra fransais.

Des musiciens de second ordre continuent l'œuvre de Lulli ; parmi eux il faut citer : Marc-Antoine Charpentier (1634-

1702), CAMPRA (1660-1738), qui préparent la venue du premier classique français : RAMEAU.

Les influences anglaise et allemande commencent a se manifester dans la Musique pure. — En même temps, la floraison de l'École anglaise, au point de vue du clavecin, et l'importance de la production allemande relative à l'orgue, provoquent l'essor, en France, d'une importante école d'*organistes* et de *clavecinistes*, représentée surtout par FRANCOIS COUPERIN (1668-1733), DE CHAMBONNIÈRES (?-1670) et CLAUDE DAQUIN (1694-1772).

Les clavecinistes.

LES CLASSIQUES. — De Rameau à Méhul. — La France ne prend pas une part active à l'élaboration des grandes Formes de l'Art classique ; mais, au cours de cette période, elle affirme sa personnalité et s'assimile les productions des Écoles étrangères, sur lesquelles elle exerce, à son tour, une influence notable.

Rameau représente le point de départ de la Musique française moderne et joue un grand rôle dans l'établissement de la théorie de l'Harmonie

RAMEAU (1683-1764) est en réalité le premier maître français moderne. Il joue un rôle très important dans l'élaboration de la théorie de l'*Harmonie* et marque de l'empreinte du génie de notre race l'*Opéra*, que les Italiens avaient créé avant lui. Il ajoute à l'Opéra une préoccupation de clarté, de justesse, d'expression et aussi une recherche symphonique qui agissent puissamment sur l'un des plus grands musiciens dramatiques de l'École allemande : Glück.

MONDONVILLE (1711-1772), successeur médiocre de Rameau, ne mériterait guère que l'oubli s'il ne se trouvait mêlé d'une manière active à la Guerre des Bouffons, en laquelle se personnifie, en 1753, la lutte de l'Art italien et de l'Opéra français et qui se termine, grâce à l'œuvre de Rameau, par la victoire de la France.

PHILIDOR (1726-1795) et surtout GOSSEC (1733-1829) continuent, avec plus d'ampleur, la tradition de Rameau, et le dernier se fait le chantre des hymnes de la période révolutionnaire. Cette grande époque inspire la technique, de plus en plus puissante, des deux derniers disciples de Rameau :

LESUEUR (1760-1837) et MÉHUL (1763-1817), avec lequel s'achève la période classique fransaise et en qui se retrouve la tradition de Rameau, amplifiée par la noble influence de Glück.

Méhul continue Rameau et rappelle Glück.

Les Œuvres de demi-caractère. — A côté de l'Opéra, naît en France un genre parfaitement approprié à la pondération et à l'équilibre de la race : l'*Opéra-comique*, forme de demi-carac-

L'esprit français crée l'Opéra-Comique.

tère, dont le créateur véritable est MONSIGNY (1729-1817), qui, à défaut d'une grande ampleur comme musicien, possède une sensibilité réelle et un goût très sûr. Ses deux continuateurs les plus illustres sont : GRÉTRY (1741-1813), musicien très spirituel, et DALAYRAC (1753-1809), compositeur aimable et fécond.

Les Théoriciens, continuateurs de Rameau. — Après Rameau, qui joue un si grand rôle dans la formation de la théorie de l'Harmonie, de très remarquables théoriciens illustrent encore l'École française.

Il faut citer : REICHA (1770-1836) et CATEL (1773-1830), dont l'œuvre sera plus tard continuée par REBER (1807-1880), BAZIN (1816-1878) et remarquablement amplifiée par M. THÉODORE DUBOIS (né en 1837).

Période d'assimilation féconde.

LES ROMANTIQUES. — De Méhul a Berlioz. — C'est, nous l'avons vu, en Allemagne que se produit le mouvement romantique. L'École française s'inspire seulement des reflets du romantisme jusqu'à la venue de BERLIOZ.

LE GRAND OPÉRA FRANÇAIS. — L'Opéra a dévié de ses origines avec le concours de deux maîtres étrangers : Rossini et Meyerbeer, uniquement préoccupés de satisfaire à ce qu'ils considèrent comme le goût, les tendances de la race fransaise ; l'Opéra prend alors un caractère historique et purement narratif, la traduction des sentiments restant chose secondaire. La déclamation perd sa simplicité expressive pour acquérir un brillant extérieur confinant souvent au bavardage musical ; l'orchestre dépouille sa sobriété parfois un peu lourde pour se lancer dans la voie de l'exagération sonore, sans y gagner toujours pour cela une très grande puissance expressive.

AUBER (1782-1871), HALÉVY (1799-1862) et AMBROISE THOMAS (1811-1896) personnifient ces tendances du *Grand Opéra français.*

L'OPÉRA-COMIQUE. — *L'Opéra-Comique* suit une évolution un peu analogue avec BOIELDIEU (1775-1834), HÉROLD (1791-1833) et ADOLPHE ADAM (1803-1856).

L'INFLUENCE ROMANTIQUE. — Mais, déjà, l'influence allemande s'impose à toutes les écoles et leur suggère une triple préoccupation : poétique, descriptive et symphonique, dont on trouve bientôt en France les éléments avec : FÉLICIEN DAVID (1810-1876) et VICTOR MASSÉ (1822-1884).

BERLIOZ. — Enfin, l'influence du Romantisme allemand, et en particulier celle de Weber, s'impose à la musique fransaise avec le grand maître de notre art moderne : BERLIOZ (1803-1869), qui consacre, avec un éclat inconnu à tous ses prédécesseurs, la prédominance expressive et descriptive de l'orchestre et inaugure l'art français contemporain.

LES CONTEMPORAINS. — Les successeurs de Berlioz. — L'art allemand apporte désormais à l'art français la contribution nouvelle de la puissance symphonique ; le Drame lyrique fait une part plus large à l'orchestre, tandis que la Musique pure s'oriente de plus en plus vers les effets dramatiques.

Le grand essor de l'art français.

Cette évolution se poursuit parallèlement :

L'OPÉRA MODERNE. — GOUNOD (1188-1893) transforme entièrement l'Opéra d'Auber et d'Halévy et crée le *Drame lyrique de demi-caractère*, pittoresque et poétique.

L'École française entre dans la voie de progrès incessants.

REYER (1823-1909) continue immédiatement Berlioz, et, d'autre part, s'apparente à Weber et à Wagner.

BIZET (1838-1875), en restant bien Français par la clarté et la justesse d'expression, s'assimile néanmoins les procédés de l'art wagnérien et se distingue par une intensité de coloris orchestral qui en fait un des meilleurs successeurs de Berlioz.

MASSENET (1842-1912), dont l'œuvre est énorme et fort personnelle, témoigne d'une poésie intense, sensuelle, qui lui donne sur les foules la plus extraordinaire puissance d'action qu'aucun musicien, peut-être, ait jamais exercée.

Le *Réalisme*, qui a pris une large place dans la littérature contemporaine, se répercute dans la musique d'ALFRED BRUNEAU (né en 1857) et de GUSTAVE CHARPENTIER (né en 1860), qui s'attachent à l'action concrète, empruntée à la vie journalière, telle que l'avait conçue Wagner dans ses *Maitres-chanteurs*, en employant, d'autre part, toutes les ressources du drame lyrique moderne.

Mentionnons aussi le rôle joué dans cette évolution par deux musiciens de second ordre, mais qui possèdent l'un et l'autre des qualités très personnelles :

LÉO DELIBES (1836-1891), si Français par la mesure, l'esprit et le goût, est le principal représentant du Ballet-Pantomime moderne ;

CHABRIER (1842-1894) fait preuve d'une verve intarissable et d'une extraordinaire puissance de vie et de couleur.

L'ÉCOLE SYMPHONIQUE. — CÉSAR FRANCK (1822-1890) est le créateur véritable de l'École française moderne, en ce qui concerne la Musique pure ; il reprend la tradition de Bach et utilise tous les procédés des romantiques allemands au point de vue de l'harmonie et de l'orchestre, tout en restant profondément français par la clarté, la pureté et l'équilibre.

ÉDOUARD LALO (1823-1892) apporte, lui aussi, une large contribution à l'art symphonique français, dont il accentue la signification expressive et le sens romantique, qui se retrouve d'ailleurs dans sa production théâtrale.

CAMILLE SAINT-SAENS (né en 1835) est une des grandes gloires de l'art français dans toutes les formes de la musique pure. En lui se maintient, avec la clarté et l'élégance de notre race, toute la tradition des grands classiques.

CH. M. WIDOR (né en 1845) et GABRIEL FAURÉ (né en 1845) occupent l'un et l'autre une place notable dans cette renaissance de la Musique pure, l'un par l'ampleur, l'importance de sa production symphonique et de son œuvre pour orgue, l'autre par la personnalité très accusée de sa musique de chambre et de ses lieder, que caractérise une rare subtilité harmonique.

Un grand nombre de musiciens, disciples de César Franck, s'attachent à continuer son œuvre ; parmi eux, nous citerons seulement :

HENRI DUPARC (né en 1848), le plus illustre représentant du lied moderne.

VINCENT D'INDY (né en 1851), successeur véritable de Franck comme chef de son école ; son œuvre comme musicien et surtout comme théoricien, témoigne d'une haute conscience et d'une clairvoyante et large compréhension de la musique universelle.

PAUL DUKAS (né en 1865), dont les productions, au point de vue tant de la Musique pure que de la Musique dramatique, possèdent une puissance, un relief singuliers en se rattachant d'autre part, dans une certaine mesure, à l'art « ultra-moderne ».

Les novateurs de l'art musical appartiennent à l'École française.

Les « ultra-modernes ». — C'est un musicien français qui personnifie une conception d'art nouvelle que nous avons étudiée précédemment, quand nous avons précisé les caractères de l'art « ultra-moderne » : la recherche de l'impression musicale, qui est sensible, avec lui, aussi bien au théâtre que dans la musique pure.

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918) peut être considéré à cet égard comme un chef d'école. Il subit manifestement, d'ailleurs, l'influence de l'école russe et en particulier de Moussorgsky.

Il convient de retenir aussi MAURICE RAVEL (né en 1875) qui est, avec beaucoup de personnalité et peut-être plus d'ingéniosité encore, un autre représentant de la même tendance.

Rappelons enfin le rôle joué par les représentants de la *Polytonie* et notamment par le groupe des « Six » dont nous avons parlé précédemment

***

Signalons enfin les noms de deux musiciens de natures très différentes, mais qui semblent, à l'heure actuelle, jouer un rôle dans l'évolution de l'art français :

FLORENT SCHMITT (né en 1870) qui peut être considéré en quelque sorte comme le trait d'union entre l'École symphonique de César Franck et l'art impressionniste de Claude Debussy.

JAQUES-DALCROZE (né en 1865) qui, d'origine suisse, occupe une place très secondaire, mais néanmoins intéressante, dans notre art français, par son initiative de la Gymnastique rythmique, dérivant des principes de l'Art grec.

Nous nous abstenons volontairement de citer d'innombrables noms, dont beaucoup sont illustres, qui personnifient aujourd'hui notre glorieuse École nationale, si riche en talents de haute valeur qu'il faudrait citer tous ceux en lesquels elle s'incarne. Nous nous sommes borné à indiquer les seuls musiciens qui ont apporté à l'art français une contribution particulière au point de vue de son évolution, en faisant abstraction complète du talent intrinsèque de chaque auteur.

***

RÉSUMÉ. — La France a jeté au monde la semence même de la Musique. Mais, pendant longtemps, elle n'a pas su s'affirmer nettement créatrice de formes déterminées ; elle n'a donc pas joué, jusqu'à l'époque contemporaine, un rôle de premier plan dans l'évolution de l'Art musical et s'est bornée à s'assimiler les créations des autres races, à les coordonner à travers son génie tout de clarté, de pondération, d'ordre et de mesure, et à exercer ainsi à son tour une influence notable sur les musiciens d'Italie et d'Allemagne.

Mais, depuis que la poussée romantique a envahi l'Art français avec BERLIOZ, l'École française fait preuve d'une personnalité, d'une vitalité, qui, aujourd'hui, s'épanouissent et la placent au premier rang des Écoles musicales. Aucune race, en effet, ne joue à l'heure actuelle un rôle aussi important et ne témoigne d'une telle abondance et d'une telle diversité d'efforts. C'est vraiment à la France que semble désormais devoir échoir la suprématie musicale.

LES ÉCOLES SECONDAIRES

L'ÉCOLE ANGLAISE

Elle se limite à une époque fort courte et à quelques noms ; mais elle a son importance en raison de l'influence qu'elle a exercée sur l'École française.

L'éclosion est parallèle à celle de l'art français.

LES ORIGINES. — LE CONTREPOINT. — Comme pour l'Allemagne, et comme d'ailleurs pour presque tous les pays, c'est dans la *Chanson populaire* que l'on peut voir l'origine lointaine de l'Art anglais. Elle témoigne de particularités de structure et de rythme très caractéristiques, qui se retrouvent dans toutes les productions postérieures de cette École.

Au moment de la floraison du Contrepoint, DUNSTABLE (?-1453) joue un rôle important dans cette éclosion ; c'est le créateur de l'École anglaise.

Lorsque la Polyphonie se développe dans l'École franco-belge, trois maîtres anglais illustrent parallèlement ce genre ; mais c'est surtout comme précurseurs de la Musique pure que nous allons les retrouver.

L'Angleterre réalise la floraison du clavecin.

LES PREMIERS CLAVECINISTES. — WILLIAM BYRD (1538-1623), JOHN BULL (1563-1628) et ORLANDO GIBBONS (1583-1625), contrapointistes remarquables, jouent surtout un rôle dans l'évolution de l'Art par le fait qu'ils ont écrit pour un clavecin primitif, nommé « virginal », la première musique qui ait été imprimée. C'est d'eux que dérivent les clavecinistes français des XVIIe et XVIIIe siècles et ils sont les premiers initiateurs de la forme *Suite*.

L'École anglaise joue un rôle notable au point de vue de l'Opéra.

L'APOGÉE ET LA FIN DE L'ART ANGLAIS. — Ils sont personnifiés par le grand nom de HENRY PURCELL (vers 1658-1695), le créateur de l'Opéra anglais, conçu sous l'influence italienne, et portant néanmoins la marque du génie national.

PURCELL brille également dans les différentes formes de la Musique pure, et sa musique d'église, notamment, exerce une grande influence sur l'art de Hændel.

PURCELL est le dernier musicien anglais. Après lui, l'art de ce pays ne comporte plus que quelques auteurs de tout arrière-plan. L'Angleterre en est réduite à adopter certains musiciens étrangers et en particulier Hændel et Mendelssohn, le premier surtout, qui, en raison de son séjour prolongé à Londres, est présenté par certains comme une illustration purement anglaise.

Une pléiade de jeunes musiciens tente actuellement de rénover l'art de ce pays, mais elle n'a produit jusqu'ici aucune œuvre vraiment significative.

LES ÉCOLES SLAVE ET SCANDINAVE

Ces deux Écoles, dont la seconde peut être considérée comme un simple satellite de la première, sont essentiellement modernes. Inspirées par le romantisme allemand, elles puisent, d'autre part, leur élément essentiel dans la Chanson populaire.

Chopin, slave, est un rameau brillant des Écoles allemande et française.

LE PRÉCURSEUR. — C'est CHOPIN (1809-1849) qui est le seul grand musicien slave jusqu'à l'époque contemporaine. D'origine polonaise, il s'attache exclusivement à la production pianistique où il règne en maître. Son œuvre, profondément romantique, met de suite en relief les tendances de cette époque : abandon du souci de la forme et tendance à l'expression de la poésie contenue dans l'âme nationale.

L'École russe est exclusivement romantique.

L'ÉCOLE RUSSE MODERNE. — Avec elle se développe la double préoccupation de faire des chansons populaires russes le fond de la musique slave, en puisant, d'autre part, les moyens de développement et d'expression dans l'art des grands romantiques allemands (en particulier de Weber et de Wagner et, par conséquent, de Berlioz qui se rattache à eux).

GLINKA (1804-1857) est le véritable fondateur de l'École. Avec et après lui, DARGOMYSKI (1813-1867) prépare la venue des représentants les plus fameux de l'École russe, qui constituent le groupe dénommé les « *Cinq* ». Ce sont : BALAKIREW (1836-1910), CÉSAR CUI (né en 1835), BORODINE (1834-1887), MOUSSORGSKY (1839-1881) et RIMSKY-KORSAKOW (1844-1909).

Tous sont des amateurs épris d'art, appartenant en général au monde savant, et qui, progressivement, se sont initiés à la Musique.

Elle brille dans le Poème symphonique.

Ils ne se distinguent pas, en général, par une grande préoccupation constructive, mais s'attachent à l'intensité d'expression particulière à l'âme slave et, surtout, à la recherche de la couleur orchestrale. Assez faibles, sauf BORODINE, dans la Symphonie, ils excellent dans le *Poème symphonique*.

Elle exerce une influence sur l'École française.

D'autre part, il faut noter chez MOUSSORGSKY une tendance *impressionniste* très accusée et un souci du détail qui influence dans une large mesure l'École française ultra-moderne et en particulier Claude Debussy.

L'École russe actuelle est surtout représentée par GLAZOUNOW (né en 1865) et STRAWINSKY (né en 1882) qui, tous deux, continuent l'œuvre de leurs devanciers, en accentuant encore, le dernier surtout, la tendance à la recherche du coloris étincelant.

Il importe aussi de rappeler le rôle joué par Strawinsky dans l'évolution de l'art « ultra-moderne » et en particulier dans le développement de la polytonie.

Il faut enfin citer deux compositeurs de second ordre, se rapprochant peut-être plus de l'Art allemand que de l'Art russe, malgré leur origine slave : ANTOINE RUBINSTEIN (1829-1894) et TSCHAIKOWSKY (1840-1893) qui, tous deux, se distinguent par une abondante production théâtrale ou symphonique, le premier brillant, d'autre part, au premier rang des compositeurs et des virtuoses du piano.

Les caractères fondamentaux de l'École russe sont moins accusés chez eux, sans qu'ils s'élèvent pour cela jusqu'à la hauteur des maîtres allemands qui, surtout, les inspirent.

L'ÉCOLE SCANDINAVE. — Elle aussi, toute moderne, puise son originalité dans la Chanson populaire. Ses représentants principaux sont :

NIELS GADE (1817-1890), SWENDSEN (1840-1911), SINDING (né en 1856) et, surtout EDWARD GRIEG (1843-1907) qui, malgré l'incertitude et la mièvrerie de la forme, exprime avec un charme rare et une réelle intensité d'expression la poésie de l'âme scandinave, surtout dans les pièces courtes où il excelle.

L'ÉCOLE ESPAGNOLE

Comme pour l'Ecole slave, c'est la chanson populaire qui représente son élément essentiel. Elle affirme une personnalité véritable dans la période contemporaine.

LES PRÉCURSEURS. — Les caractéristiques de l'École russe se retrouvent à l'autre extrémité de l'Europe, chez le peuple espagnol, qui possède une organisation musicale remarquable. et qui, cependant, n'eut guère, pendant longtemps, d'autre musique que celle des Italiens.

Au XIIIe siècle, Alphonse X, roi de Castille, fut le véritable fondateur de l'école espagnole en imprimant un grand essor à la musique religieuse. Mais cette mode déchut rapidement peut-être parce qu'une orthodoxie féroce étouffa son élan. Quant à la musique profane, et surtout dramatique, elle était à peu près inexistante. L'Espagne se borna alors, pendant une très longue période, à honorer les Maitres Italiens.

LES CONTEMPORAINS. — Cependant, l'Espagne possédait, tout comme la Russie. un élément musical d'une richesse remarquable avec ses chansons populaires. empreintes de la poésie des traditions locales, ses *coplas*, ses *sarabandes*, ses *fandangos*, ses *boleros*, ses *seguedilles* qui sont des chants aussi bien que des danses et qui témoignent d'une richesse rythmique et d'une vivacité mélodique incomparables. La musique dramatique avait son origine dans la *saynète* sorte d'intermède orné de musique et surtout dans le *zarzuelas*, qui ressemble un peu à l'Opéra-comique français.

Dans la période contemporaine, l'école espagnole s'affirme enfin de manière brillante et personnelle avec :

Albeniz (1861-1909) le plus grand des musiciens espagnols, dont les nombreuses œuvres, pleines de vie, sont empreintes d'un caractère national très prenant, qu'il s'agisse d'œuvres pour le piano, de zarzuelas ou d'ouvrages de théâtre véritables.

Granados (1867-1916) qui possède des qualités analogues, mais avec moins de relief. Il périt, au cours de la grande guerre, dans le torpillage du Sussex, ce qui contribua à attirer l'attention sur son nom.

Citons encore Felipe Pedrell (né en 1841) célèbre surtout par ses études d'histoire et d'esthétique musicales.

Résumé. — Conclusion

Si la Musique puise ses origines en Italie, puisque la papauté a été son berceau, c'est en France qu'elle s'est développée au Moyen-âge et pendant la Renaissance.

Elle passe de là en Italie, où se créent toutes les formes de la Musique moderne. Mais l'Italie, impuissante à continuer son œuvre, a laissé au génie symphonique et harmonique de l'Allemagne le soin de développer et d'amplifier ses créations.

La France, qui avait été l'initiatrice de l'Art musical, a suivi cette marche ascendante, exerçant sur elle diverses influences, secondaires, mais fort importantes, jusqu'au jour où, s'assimilant complètement les tendances de l'Art allemand, elle prend à son tour la tête du mouvement artistique. C'est donc en elle que semble résider maintenant l'avenir de la Musique.

Comme des rameaux brillants issus de l'arbre central, il faut retenir : l'École anglaise, très limitée à une courte mais réelle influence dans le passé, et les Écoles russe et scandinave, souches glorieuses de l'École allemande, d'un caractère très personnel et pleines de promesses d'avenir.

Il y a lieu de penser que le principe des Races suscitera l'éclosion d'Écoles nouvelles, fort remarquables, dans d'autres pays où la production musicale a été considérée, jusqu'ici, comme à peu près négligeable.

LES FORMES

EXPOSÉ GÉNÉRAL

La Notion des Formes musicales est essentiellement moderne.

Les **Formes musicales** sont constituées par la parenté de conception et de structure qui rattache les œuvres entre elles, par catégories.

Chaque *Forme* ne représente d'ailleurs qu'un principe, un cadre général extrêmement large, de nature à ordonner une composition, et non pas un moule immuable imposant une réalisation conventionnelle à l'inspiration du musicien.

Cette notion des Formes n'a pu s'affirmer que le jour où s'est manifestée, dans la Musique, la préoccupation d'un *ordre*, d'un *plan* déterminés ; la Forme musicale n'apparaît donc vraiment qu'avec l'élément architectural qui caractérise l'Époque classique de l'Art moderne.

Les Formes n'ont existé dans l'Art ancien qu'à l'état de très vagues ébauches et ne peuvent être comprises dans l'acception que nous venons de préciser. Elles représentent simplement le terme générique sous lequel on avait pris coutume de grouper certaines œuvres, s'apparentant non pas par leur structure mais par leur caractère, ou même simplement par leur destination.

Principes générateurs des Formes musicales

Trois principes s'affirment successivement et dominent l'évolution des Formes :

Existence.

1° *Principe* **unitaire**, se rattachant à la notion d'*origine* ; c'est la manifestation de l'*existence* sous sa forme fondamentale la plus simple.

En vertu de la loi du mouvement qui s'impose à tout organisme vivant, ce principe a pour conséquence celui d'*imitation*, qui est la première manifestation de la vie, et notamment de l'enfance humaine.

Action.

2° *Principe* **binaire**, résultant de la notion de *contraste*, d'*opposition*, et correspondant à une observation déjà plus attentive de la vie et de la nature, où l'action est faite de contrastes : (l'homme et la femme ; — le jour et la nuit, etc.).

Conscience.

3° *Principe* **ternaire**, conséquence d'une recherche naturelle d'*équilibre*, de *symétrie*, et répondant non plus seulement à l'observation de la vie, mais à sa conscience, non plus à l'action, mais au but, à la conséquence de cette action. (La notion de l'homme et de la femme se complète et s'équilibre par celle de l'enfant ; l'opposition du jour et de la nuit prend sa signification complète par le double rythme ternaire : 1° matin, midi, soir ; 2° crépuscule, nuit, aurore).

***

Le principe ternaire est l'expression complète de la vie.

On conçoit que, dans ces conditions, le principe *ternaire*, résultat d'une compréhension complète de la vie, caractérise essentiellement toute forme musicale ordonnée. Il domine, en effet, la Musique à partir de l'Époque classique.

Il s'assimile d'ailleurs entièrement le principe *unitaire*, qui conserve sa valeur fondamentale, en ce sens que, dans toute composition constituée par l'ordonnance harmonieuse d'éléments divers, un de ces éléments devra rester toujours prépondérant par rapport aux autres, pour assurer l'unité de l'œuvre.

D'autre part, le principe *binaire*, en se subordonnant au principe ternaire, introduit dans toute architecture de sons l'élément de vie et d'action indispensable.

***

La notion du principe *ternaire* se trouve déjà dans l'Art grec, mais sans que nous puissions savoir avec certitude quelles formes musicales précises elle a suscitées.

Elle disparaît avec le Moyen âge, que caractérise la monodie vocale, uniquement inspirée du principe unitaire et donnant finalement naissance, en vertu de l'instinct d'imitation, à divers types d'œuvres, sans plan déterminé, mais comportant toutes des *réponses* simples, puis en style contrapontique (canon, motet, madrigal, etc.).

Avant l'apparition de l'Art classique, le principe *binaire* s'affirme dans une nouvelle ébauche de forme, la *Suite*, basée non plus sur l'imitation d'un thème unique, mais sur l'opposition de deux thèmes de caractère et de tonalité différents.

La Forme-type

La Fugue, et la Sonate qui en dérive, représentent la Forme-type.

L'Époque classique consacre définitivement le principe ternaire en assignant à toute composition un plan logique ,résultant de la nature elle-même, et exactement conforme au plan du discours oratoire :

1° Exposition.

2° Développement transitoire.

3° Conclusion, comportant un retour de l'Exposition, en vertu de la loi de symétrie et d'équilibre.

Ce grand principe donne naissance à la Forme-type, génératrice de toutes les formes modernes, la **Fugue**, qui est :

1° *ternaire*, par son plan, exactement conforme à l'exposé ci-dessus ;

2° *unitaire*, par sa réalisation, en ce sens qu'elle ne comporte en réalité qu'un seul ton, et aussi qu'un seul thème dont dépendent étroitement certains dessins secondaires, qui doivent rester avec lui en rapport de contrepoint renversable.

La Sonate dérive de la Fugue et se substitue à elle.

De la Fugue dérive une autre Forme qui finit, en vertu même de la loi de la vie, par s'y substituer ; c'est la **Sonate** qui est :

1° *ternaire*, comme la Fugue, par son plan.

2° *binaire* par sa réalisation, car elle admet, au lieu d'un thème et d'une tonalité uniques, deux thèmes et deux tonalités qui s'opposent.

Musique pure. — Musique dramatique

Les deux conceptions s'opposent, se complètent et s'influencent l'une l'autre.

Ces éléments dominent les Formes dans lesquelles la Musique vise à se suffire à elle-même, c'est-à-dire les Formes entrant dans la catégorie de la **Musique pure**.

On conçoit que ce plan ne peut s'appliquer avec la même rigueur aux Formes, d'une essence toute différente, dans lesquelles la conception musicale est dominée par la Parole et, accessoirement, le Geste, et qui constituent la **Musique dramatique**.

Toutefois, la logique de cette Forme-type « FUGUE-SONATE » s'impose à un tel point à l'esprit qu'elle exerce souvent une influence considérable sur les productions dramatiques en apparence les plus éloignées de la Musique pure. (C'est ainsi, comme nous le verrons, que Wagner lui-même, qui personnifie dans une large mesure l'Art dramatique moderne, se soumettra au principe ternaire dans la conception de ses ouvrages, toujours en trois actes, et même dans la conduite de ses morceaux symphoniques, qui se rattachent nettement au plan fondamental de la Sonate).

Si ces principes de la Musique pure réagissent sur la Musique dramatique, la réciproque existe, et, comme nous l'avons montré déjà dans les parties précédentes de cet ouvrage, l'influence de la Parole et du Geste, même s'ils sont seulement sous-entendus, occasionne des modalités diverses et profondes dans les diverses Formes de la Musique pure, sans en modifier le principe.

***

Notre étude des Formes comprendra :

A) Une partie préliminaire consacrée à un rapide examen des principaux *Genres* (types d'œuvres improprement appelés « Formes ») qui se rattachent à l'ART ANCIEN.

B) L'étude des Formes de l'ART MODERNE comportant :

1° Les *Formes de la Musique pure.*

2° Les *Formes intermédiaires entre la Musique pure et la Musique dramatique.*

3° Les *Formes de la Musique dramatique.*

L'ART ANCIEN

LES GENRES PRINCIPAUX

Origine

Monodiques ou polyphoniques, les Genres antérieurs à l'Art moderne dérivent tous de la **Cantilène monodique**, *dont on trouve l'origine dans l'Art grec et qui est directement issue du Chant grégorien.*

La Cantilène monodique ne peut pas comporter de forme déterminée ; c'est une mélodie libre, uniquement inspirée par les paroles dont elle suit le sens, affectant d'abord l'aspect d'un récitatif psalmodié, puis prenant, plus tard, un accent de plus en plus expressif.

En conservant son caractère, la Cantilène monodique donne naissance aux différentes expressions de la *Musique liturgique*. Mais, d'autre part, en se répandant hors de l'église, elle devient soumise à l'influence de la Danse, d'où elle puise un commencement de carrure et de symétrie ; elle se fond alors dans les divers genres de la *Musique populaire*.

Ces deux éléments exercent souvent l'un sur l'autre une grande action, et si la Musique liturgique représente vraiment l'origine de l'Art du Moyen âge, la Musique populaire devient de plus en plus nettement prépondérante à partir du XIVe siècle.

I. —Musique liturgique

PRINCIPE MONODIQUE

L'ANTIENNE. — L'HYMNE

La Cantilène est ici caractérisée par son étroite appropriation au texte qu'elle commente. Elle affecte deux types différents, selon qu'elle s'adapte à la *prose* ou aux *vers*.

L'Antienne est le type de la monodie liturgique écrite sur la prose latine.

Prose. — La base des chants sacrés est le *Psaume* liturgique, qui donne naissance à une succession de courts *Versets*, simples exposés de doctrine affectant la forme du récitatif à l'unisson.

Quand le chœur alterne avec le soliste en reprenant une sorte de refrain, le Psaume devient le *Répons*.

Quand le chœur chante lui-même le Psaume, divisé en deux demi-chœurs qui se réunissent pour le refrain, on a l'*Antienne*, qui, en se développant à l'exclusion des genres précédents, devient le type par excellence de la Cantilène monodique écrite sur la prose latine.

Les diverses dénominations en usage dans la Musique d'Eglise (*Introït*, *Offertoire*, *Graduel* ou *Répons orné*, etc.) représentent simplement des variétés de l'Antienne, différant moins par leur aspect musical que par leur destination liturgique.

L'*Alleluia* est une Antienne qui comporte une ligne décorative et ornementale sous forme de vocalises exprimant l'enthousiasme et la joie.

L'Hymne représente la monodie liturgique écrite sur le vers latin.

Vers. — L'*Hymne* est écrit non plus sur la prose, mais sur des vers latin. Il représente la première influence, dans l'art sacré, de la musique profane. C'est un cantique à allure déjà populaire, avec un commencement de cadence symétrique.

PRINCIPE POLYPHONIQUE

ORGANES

LA DIAPHONIE. — LE FAUX-BOURDON. — LE DÉCHANT

La *Diaphonie* (ou *organum*) est la première tentative de superposition, à un thème donné, de sa reproduction intégrale à la quinte, supérieure ou inférieure.

Le *Faux-Bourdon* comporte une superposition analogue, mais par tierces et sixtes.

Le *Déchant* implique, non plus la reproduction intégrale par mouvement direct du thème initial, mais l'addition d'un thème nouveau par mouvement contraire.

Il donne ensuite naissance au principe de l'**Imitation** (superposition à un thème d'une répétition de ce thème, en retard sur le premier énoncé). L'ensemble devient ainsi *dialogue*.

C'est de l'Imitation que naît le **Canon**.

Telles sont les origines de la Polyphonie qui, au point de vue liturgique, comprend trois genres caractérisés :

1° La *Messe.*

2° Le *Motet.*

3° Le *Choral et le Psaume huguenots.*

LA MESSE

La Messe n'est pas une forme musicale véritable. Son plan dérive seulement des divisions de l'office divin.

CARACTÉRISTIQUE. — La Messe est un genre extrêmement libre dans sa structure musicale et uniquement subordonné aux divisions fondamentales de l'office divin.

Monodique à l'origine et formée simplement d'une succession d'antiennes, elle devient rapidement polyphonique à l'époque du contrepoint, et, tout l'art du musicien s'exerçant alors dans les combinaisons contrapuntales, ses divers morceaux se trouvent le plus souvent construits sur le même motif, original ou emprunté.

Divisions de la Messe

Ses cinq parties traditionnelles sont :

1° Le *Kyrie* ; 2° le *Gloria* ; 3° le *Credo* ; 4° le *Sanctus* (s'accompagnant souvent du *Benedictus*) ; 5° l'*Agnus Dei.*

Le Kyrie et le Gloria constituent la Messe brève.

Le Credo possède un caractère spécial. C'est la profession de foi reproduisant, souvent à l'unisson, le texte liturgique du plain-chant romain, immuable comme la Foi, mais pouvant former, cependant, un morceau original.

Ces divisions sont invariables comme l'office divin lui-même ; elles peuvent comporter l'addition incidente de différentes prières.

Par contre, la Messe, pas plus que les morceaux qui la constituent, ne comporte de « forme musicale » déterminée.

La *Messe* est restée particulière au culte catholique.

Le *Choral* et le *Psaume*, au contraire, formeront le fond de la musique liturgique du culte protestant.

ÉVOLUTION. — A l'origine, la Messe, issue de l'Antienne, était formée simplement d'une ou plusieurs pièces écrites sur des thèmes connus ; c'est seulement vers le XIVe siècle que s'imposent les divisions fondamentales indiquées ci-dessus ; mais tous les thèmes, même les plus profanes, continuent à former le fond du travail de contrepoint. C'est ainsi que diverses

Messes en arrivent à utiliser comme thèmes les chansons les plus licencieuses (citons seulement la *Messe de l'Homme Armé* — XVe siècle — la plus célèbre).

Une réaction s'impose et la Papauté, en effet, la provoque. Elle est réalisée par PALESTRINA, et en particulier par sa célèbre *Messe du Pape Marcel* (1565), qui consacre le retour à la Polyphonie constituée sur des thèmes originaux ou au moins sur des thèmes issus du plain-chant.

Avec l'Art moderne, le caractère et le genre ne varieront pas. BACH, avec ses cinq Messes et en particulier celle en *si mineur* (1738), en enrichira simplement l'écriture de toutes les hardiesses de la Fugue et du Contrepoint modernes ; BEETHOVEN en conservera les divisions traditionnelles pour écrire sa *Messe en ré* (1822) ,œuvre qui cesse d'être religieuse pour devenir philosophique et qui comporte d'ailleurs des éléments descriptifs se rattachant à la conception romantique. BERLIOZ lui-même en adoptera le plan pour son *Requiem* (1837), poème lyrique s'éloignant de l'esprit de l'art religieux.

Les très nombreux maîtres contemporains (notamment GOUNOD), qui continueront à illustrer ce genre, n'en modifieront en rien la nature.

LE MOTET

Le Motet n'est pas, lui non plus, une forme musicale déterminée.

CARACTÉRISTIQUE. — L'appellation de Motet s'applique à toutes les pièces libres écrites sur des citations de paroles latines tirées de l'office divin.

Le Motet, dans son acception originale, est essentiellement polyphonique ; il ne comporte aucune mélodie prédominante, ni à la basse ni au chant. Même quand il affecte l'apparence d'une harmonie, cette agrégation verticale des sons est toute accidentelle et résulte de la simple superposition de thèmes mélodiques.

Le Motet n'implique aucun plan déterminé. Il se termine par une cadence soit à la tonique, soit à la dominante, ce qui révèle sa filiation directe avec le plain-chant.

ÉVOLUTION. — Issu du contrepoint, le Motet s'épanouit au XVe siècle avec l'École Franco-Flamande et notamment avec JOSQUIN DES PRÉS et ROLAND DE LASSUS.

Au XVIe siècle, il devient particulièrement brillant, grâce à l'École Italienne et surtout avec PALESTRINA, puis VITTORIA (Espagnol). C'est alors qu'il passe en Allemagne pour se fondre,

au XVIIe siècle, dans les genres symphoniques, notamment avec SCHUTZ, par lequel le Motet se dramatise et ouvre la voie aux formes modernes de la *Cantate* et de l'*Oratorio*.

L'Art moderne donne le nom de Motet à un genre n'ayant qu'un rapport lointain avec le Motet tel que le concevait l'Art ancien. Ce nom s'applique en effet, aujourd'hui, à toute prière, monodique ou polyphonique, écrite sur des paroles latines.

LE CHORAL ET LE PSAUME HUGUENOTS

Le Choral consacre l'action de la musique profane sur l'art religieux.

CARACTÉRISTIQUE. — L'esprit de la Réforme, en cherchant à réagir contre l'austérité du dogme romain, et à l'humaniser, a recours à l'élément populaire pour en faire le fondement de sa musique liturgique. Il crée, dans ce but, le *Choral*, dérivant de la Chanson et comportant plusieurs parties dont l'une est toujours prépondérante, à l'encontre de ce qui a lieu pour le Motet catholique.

Les Chorals sont écrits sur des paroles allemandes originales ou tirées de la Bible.

D'une conception à la fois plus populaire et plus moderne que les genres précédents, le Choral possède déjà un aspect harmonique qui fait pressentir la Tonalité moderne. Il subit, néanmoins, l'influence polyphonique de l'époque précédente en donnant naissance à certaines variétés en style d'imitation.

La répétition d'un même choral sur un certain nombre de groupes de vers constitue un *Psaume*, mot pris ici dans une acception très différente de celle qu'il possède dans la liturgie catholique et que nous avons précédemment définie.

ÉVOLUTION. — Elle est à peu près nulle, le genre étant d'un caractère immuable. Créé par LUTHER et illustré par le grand contrapuntiste huguenot GOUDIMEL, célèbre par ses «150 *Psaumes de David* » (1565), le choral a également inspiré un grand nombre d'œuvres de Jean-Sébastien BACH, comme de tous les musiciens de l'École allemande qui l'avaient immédiatement précédé.

II. — Musique populaire (ou profane)

LA CHANSON

La Danse détermine la forme de la Chanson.

CARACTÉRISTIQUE. — Issue de la Cantilène grégorienne, la Chanson, en s'éloignant de l'église (XIIe siècle), prend de suite, sous l'influence de la Danse, un aspect nouveau caractérisé par la périodicité d'un *Rythme cadencé* et par le retour d'un *Couplet*, régulier et invariable, indépendant du sens des paroles.

A ce Couplet s'oppose bientôt un *Refrain*, destiné à être repris et dansé par le peuple.

Monodique d'abord, la Chanson devient polyphonique, en conservant ce même caractère, tout à fait particulier. Elle ne comporte, bien entendu, aucun plan ni aucune forme déterminés.

Par la Chanson se manifeste le retour à l'Antiquité.

D'autre part, rappelons que, par la Chanson, s'est manifesté d'abord l'esprit de la Renaissance : le retour à l'Antiquité.

Une forme spéciale naît en effet : la *Chanson mesurée*, écrite sur une versification conçue d'après le modèle des vers antiques. Ce genre, qui ne comporte pas de mesure déterminée, selon la conception moderne, est commandé uniquement par des alternances de « longues » et de « brèves ». La Chanson mesurée implique, selon le principe fondamental du Couplet et du Refrain, un *Rechant* (formé de deux couplets et du refrain repris deux fois) et un *Chant* constituant un troisième couplet.

ÉVOLUTION. — Longtemps monodique avec les bardes, puis les troubadours et les trouvères des XIIe et XIIIe siècles, la Chanson devient polyphonique avec les maîtres franco-belges des XVe et XVIe siècles, parmi lesquels il faut noter : CLÉMENT JANNEQUIN, célèbre par ses chansons descriptives : *le Chant des Oiseaux*, *l'Alouette*, *la Bataille de Marignan*, etc. (vers 1520) et ROLAND DE LASSUS dont les chansons les plus connues sont : *Fuyons tous d'amour le jeu* et *Quand mon mary vient du dehors* (vers 1580).

La Chanson mesurée à l'antique fleurit au XVIe siècle, grâce à un des poètes de la Pléiade, JEAN-ANTOINE DE BAÏF, qui imagine, en vue de la mise en musique, un mètre français nouveau, créé par analogie avec le rythme grec. C'est encore l'École franco-belge, avec CLAUDE LE JEUNE, qui illustre ce genre, très caractéristique de l'esprit de la Renaissance.

C'est de la Chanson que dérivent toutes les formes modernes de la musique populaire, et notamment le *Lied*.

LE MADRIGAL

CARACTÉRISTIQUE. — Le Madrigal est un Motet profane, s'apparentant à la Chanson.

Le Madrigal est la forme polyphonique et aristocratique de la Chanson populaire.

L'expression y est toujours sacrifiée à la cadence métrique ; aussi finit-il rapidement par affecter un caractère de danse. Mais la danse populaire fait place, avec le Madrigal, à la *Musique de Cour*, laquelle vise à s'enrichir d'une partie de la polyphonie en usage dans la Musique d'Église, tout en conservant le *style galant*.

Toutes les danses ont donc été vocales avant d'être instrumentales. C'est, en effet, plus tard seulement que, pour donner plus d'ampleur au Madrigal, on s'avise de le faire accompagner par des instruments jouant simultanément avec le chant, puis continuant à se faire entendre lorsque le chant s'interrompt : de là vient la double conception de la « Ritournelle » (phrase instrumentale précédant le chant) et de « l'Air » (phrase vocale accompagnée par les instruments).

Ensuite les danses deviennent purement instrumentales, mais l'opposition de la « Ritournelle » et de « l'Air » donne naissance au principe du Solo instrumental, origine de la forme moderne du Concerto.

Le Madrigal consacre la prépondérance absolue de l'élément profane sur l'élément religieux.

Il contient en germe toutes les formes de la Musique dramatique, mais, pas plus que le Motet, il ne possède par lui-même de forme déterminée.

ÉVOLUTION. — C'est surtout l'École italienne avec PALESTRINA (XVIe siècle) qui fait briller le « Madrigal », lequel n'occupe qu'une place accessoire dans les productions franco-belges.

Le Madrigal gagne ensuite, sous forme accompagnée, l'Allemagne et l'Angleterre, où il continue à fleurir au XVIIe siècle pour se fondre dans les formes modernes ; mais auparavant, en devenant instrumental, il donne naissance à la « Suite ».

LA SUITE

Succession de danses d'origine binaire, la Suite prépare la Sonate.

CARACTÉRISTIQUE. — Ce genre, tout transitoire, est caractérisé par une succession de pièces instrumentales en nombre très variable, affectant la forme de danses ou de chansons et constituant toujours un ensemble, varié et contrastant au point de vue des mouvements. Ces pièces présentent entre elles une parenté, quant à la succession des tonalités.

La Suite est la mise en œuvre par excellence du principe *binaire* :

1° Chaque morceau se répète deux fois intégralement, ou présente une répétition en forme de variation, appelée *double*.

2° Pour chaque danse, la tonalité principale, posée par le premier thème, évolue vers un ton voisin (soit le ton relatif, soit celui de la dominante) et revient au ton principal *sans que jamais le premier thème se trouve répété* (pressentiment de la coupe ternaire, non encore réalisée).

En dehors de ces traits caractéristiques, la « Suite » ne comporte aucun plan déterminé. Elle est formée avec des danses très diverses, dont le rythme et le caractère varient d'ailleurs beaucoup moins que les noms (extrêmement nombreux) et dont les principales sont, d'abord : les *Bransles*, les *Tourdions*, les *Voltes*, puis, plus tard, lorsque la notion de mesure se précise :

A 2 TEMPS : l'*Allemande* (à 2/4 ou 4/4) ; le *Tambourin* (à 2/4) ; le *Rigaudon* (à 2/4) ; la *Pavane* (à 2/4) ; la *Gigue* (à 6/8) ; la *Sicilienne* (à 6/8).

A 3 TEMPS (3/4) : la *Gaillarde*, le *Menuet*, le *Passepied*, la *Chaconne*, la *Polonaise*, la *Sarabande*, la *Courante*.

A 2 ou à 3 TEMPS, indifféremment : la *Pavane*, la *Passacaille*, la *Musette* et, enfin, la *Canzona*, formée de la succession d'un thème et de sa répétition en forme variée (origine de la Variation).

Certains accouplements de danses sont assez traditionnels dans la *Suite*. A noter particulièrement la Pavane et la Gaillarde, et, d'autre part, le Menuet et le Passepied.

Ces danses, qui ne sont plus destinées à être dansées, représentent donc des compositions purement musicales, bien qu'issues du Rythme du Geste.

Cependant, un morceau spécial, le *Rondeau* ,dérive de la Chanson, et est formé, comme elle, d'une alternance du thème principal (formant refrain) avec des phrases généralement différentes (qui sont de véritables couplets).

La *Suite* ne comporte aucun plan déterminé, en dehors du principe binaire exposé précédemment ; cependant, on remarque déjà, par l'examen comparatif des principales œuvres de ce genre, une tendance à commencer par un morceau de mouvement assez vif (souvent une Allemande), à terminer par un morceau plus vif encore (souvent une Gigue) et à placer, vers le milieu de la Suite, un ou deux morceaux à mouvement lent ou modéré, qui, parfois, quand la Suite comporte un grand nombre de danses, alternent encore avec des morceaux vifs formant contraste. C'est un très vague pressentiment de la forme véritable de la Sonate que nous étudierons plus loin. Il convient, d'ailleurs, de remarquer qu'en Italie, tout au moins, les Suites sont improprement appelées « *Sonates* », bien qu'elles n'offrent aucun rapport direct avec la forme de la Sonate véritable, telle que nous la définirons.

A la même époque, le mot « Sonate » s'applique également, en France, à des *Suites*, mais seulement écrites pour violon, conformément d'ailleurs à l'origine étymologique du mot (*Sonare*, résonner).

Notons que la Suite est encore appelée en France « Ordre » et en Allemagne « Partie ».

ÉVOLUTION. — Ainsi que nous l'avons indiqué, l'origine de la Suite, comme celle des danses elles-mêmes, est d'ordre vocal. Les jongleurs du début du Moyen âge commencent à transcrire pour les instruments les chansons des troubadours. C'est au XVIe siècle que l'on voit apparaître des ensembles de danses formant « Suite » et seulement destinées à se succéder sans interruption. Au même moment, des musiciens italiens transcrivent les chansons vocales pour le luth, le seul instrument de l'époque qui peut reproduire, d'assez loin, les éléments de la polyphonie.

Au XVIIe siècle apparaît la Suite véritable, conçue d'après le principe binaire, et son épanouissement correspond à la floraison du *Clavecin*. Ce sont, en effet, les clavecinistes les plus célèbres des XVIIe et XVIIIe siècles qui se distinguent dans ce genre :

En Italie, FRESCOBALDI, ZIPOLI, DOMINIQUE SCARLATTI, dans les compositions duquel l'imagination de l'auteur suscite parfois l'apparition inconsciente d'un second thème, origine du principe qui, ordonné et équilibré, donnera naissance à la Sonate ;

En Allemagne, KUHNAU, HAENDEL et JEAN-SÉBASTIEN BACH

En France, COUPERIN et RAMEAU ;

En Angleterre, PURCELL.

Avec le XVIIIe siècle, la Suite disparaît, telle du moins que nous l'avons définie. Les musiciens modernes donneront encore ce nom à des successions de morceaux instrumentaux, se rattachant à d'autres formes, mais que ne caractérisera plus le principe binaire, particulier à ce genre de transition.

L'ART MODERNE

LES FORMES DE LA MUSIQUE PURE

Elles visent exclusivement au groupement esthétique des sons, sans recours à la Parole.

Elles dérivent d'une forme-type, la **Fugue**, *qui synthétise la tendance architecturale de l'Art classique, réalisée par la mise en œuvre du principe unitaire quant aux principes constitutifs, et du principe ternaire quant au plan.*

LA FUGUE

CARACTÉRISTIQUE. — La Fugue est une composition polyphonique, vocale ou instrumentale, écrite en style contrapointé, construite sur un thème unique, basée sur le principe moderne de l'unité tonale, et dont les éléments « fuient » les uns par rapport aux autres, comme l'indique l'étymologie même du mot « Fugue » (*fugere*).

La Fugue comporte de 2 à 8 parties, et même parfois davantage. Le type adopté au point de vue scolastique en contient 4, correspondant aux quatre « voix-types ».

Les origines : l'Imitation, le Canon

C'est du principe de l'*Imitation* (lequel remonte, comme nous l'avons vu, au Déchant) que dérive la Fugue.

L'*Imitation* est caractérisée par les entrées successives d'un même thème.

Elle peut être double, triple, quadruple, selon qu'elle comporte 2, 3, 4, etc. parties à entrées successives.

Elle prend le nom de *Canon* lorsque le thème possède une certaine étendue. L'Imitation et le Canon sont d'ailleurs d'un emploi constant dans les genres précédemment étudiés, se rattachant à l'Art ancien.

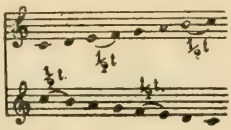
L'*Imitation* est susceptible de prendre plusieurs formes. Elle peut être :

1° Directe, c'est-à-dire reproduire le thème initial, appelé *Antécédent*, sous forme de réponse appelée *Conséquent*, à l'octave ou à la quinte de l'Antécédent.

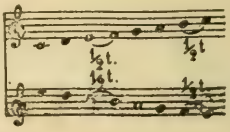
2° Contraire, lorsque la gamme à laquelle appartient l'Antécédent se trouve, pour former le Conséquent, opposée à une autre gamme marchant en sens contraire, de sorte que tous les intervalles ascendants de l'Antécédent correspondent, dans le Conséquent, à des intervalles semblables *pour l'œil*, mais descendants, et réciproquement.

Les Intervalles sont semblables pour l'œil seulement, en ce sens que la place des 1/2 tons n'est pas respectée. Elle ne pourrait l'être qu'en opposant à la gamme à laquelle appartient l'Antécédent une gamme empruntée à une tonalité différente, de sorte que la reproduction tout à fait régulière de l'Imitation répondrait à un changement de ton, rompant ainsi le principe de l'unité tonale : dans ce cas, l'imitation n'est plus seulement contraire, mais régulièrement *inverse*.

Gammes opposées dans l'Imitation *contraire*



Gammes opposées dans l'Imitation *inverse*



3° Par augmentation, lorsque les valeurs de chacune des notes de l'Antécédent se trouvent doublées ou quadruplées dans le Conséquent ;

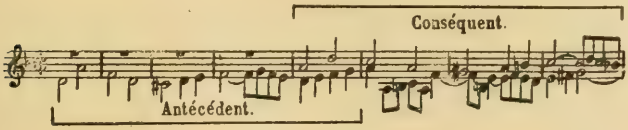
4° Par diminution, lorsqu'au contraire, les valeurs de chacune des notes de l'Antécédent se trouvent divisées par deux ou par quatre dans le Conséquent.

***

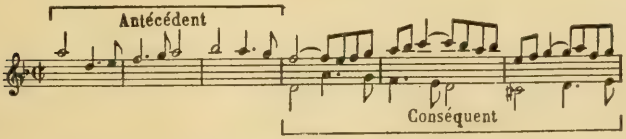
Ces diverses formes d'imitation, de toute première importance, méritent une analyse attentive parce qu'elles représentent le fond des procédés de « développement » en usage dans la Fugue, ainsi que dans toutes les formes de la Musique pure.

Voici, d'après J.-S. Bach (*L'Art de la Fugue*), un exemple de ces différents genres d'imitation, dérivant tous d'un thème unique ; ces genres se trouvant employés soit isolément, soit combinés entre eux.

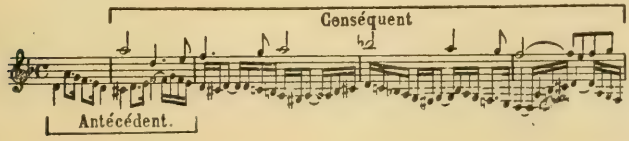
I. *Imitation directe.* — Le Conséquent reproduit l'Antécédent à la quinte supérieure.



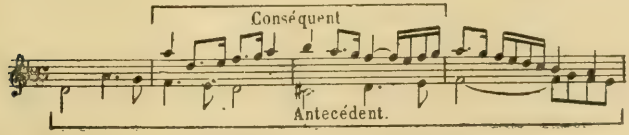
II. *Imitation contraire.* — Tous les intervalles de l'Antécédent sont changés de sens dans le Conséquent.



III. *Imitation par augmentation, combinée avec le mouvement contraire.* — Les valeurs de l'Antécédent sont doublées dans le Conséquent.



IV. *Imitation par diminution, combinée avec le mouvement contraire.* — Les valeurs du Conséquent sont la moitié de celles de l'Antécédent.



Signalons encore, mais seulement pour mémoire, trois genres d'imitation, beaucoup plus rares, plus particuliers au *Canon* qu'à l'Imitation et à la Fugue. Ce sont, en réalité, des jeux d'écriture propres surtout à l'Art ancien.

1° *Le* Canon rétrograde (ou « *à l'écrevisse* ») lorsque, la dernière note de l'Antécédent étant prise comme première note du Conséquent, on rétrograde jusqu'à la première note de cet Antécédent (qui est ainsi la note terminale du Conséquent), en conservant les mêmes notes et les mêmes valeurs.

2° *Le* Canon par valeurs contraires, qui consiste à opposer dans le Conséquent des valeurs brèves aux valeurs longues de l'Antécédent et réciproquement, ce qui rend l'Antécédent presque méconnaissable.

3° *Le* Canon énigmatique, dans lequel une simple indication de clé ou une devise latine doit suggérer à l'exécutant le genre de Canon désiré par l'auteur.

Éléments constitutifs de la Fugue

Sujet. — Le thème sur lequel se trouve construite la Fugue tout entière, et qui joue le rôle d'antécédent, se nomme *Sujet*.

La Fugue est la mise en œuvre du principe unitaire, quant à ses éléments constitutifs.

Réponse. — Le Conséquent du Sujet se nomme *Réponse* ; elle est entendue d'abord à la quinte supérieure ou inférieure du Sujet, par imitation directe.

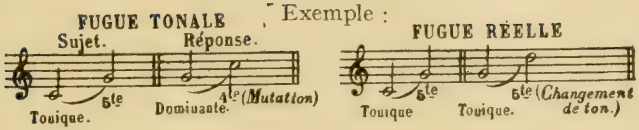
Le Sujet et la Réponse oscillent donc réciproquement entre les fonctions tonales de *tonique-dominante* ou *dominante-tonique*, affirmation du principe même de la tonalité moderne.

Pour une raison analogue à celle exposée ci-dessus à propos de l'*Imitation contraire*, la Réponse ne peut reproduire exactement le Sujet si elle reste dans le cadre de la tonalité, ce qui est d'ailleurs le principe fondamental de la Fugue. La déformation subie par la Réponse, pour rester tonale, se nomme *mutation*.

Le principe de la Réponse comportant une mutation, pour rester dans le cadre de la tonalité, caractérise la *Fugue tonale* ou *Fugue « du ton »*, de beaucoup la plus usitée, bien que la moins ancienne.

La reproduction exacte du Sujet dans la Réponse ne peut se faire que dans une autre tonalité et sert de base à la *Fugue réelle*, forme primitive de la Fugue, dérivant directement du Canon, et usitée avant que ne s'impose la notion moderne de l'unité tonale.

Exemple :



Contre-sujet. — C'est un thème nouveau, aussi différent que possible du Sujet, mais établi par les procédés du Contrepoint, en rapport du Sujet lui-même, de manière à pouvoir être entendu simultanément avec lui, soit au-dessus, soit au-dessous, selon le principe du Contrepoint renversable.

Une Fugue peut comporter plusieurs Contre-Sujets, toujours combinés avec le Sujet dans les conditions qui viennent d'être précisées.

Certaines de ces Fugues sont improprement appelées « Fugues à 2 ou 3 sujets », alors qu'elles n'en possèdent en réalité qu'un seul.

Cadre tonal. — Le principe unitaire, qui caractérise les éléments constitutifs de la Fugue, lui crée aussi son cadre, basé sur l'unité tonale ; c'est dire que le ton initial devra être rigoureusement affirmé au début et à la fin de la composition.

Pas plus qu'aucune autre forme musicale, la Fugue ne pourrait exclure des modulations à d'autres tonalités, sous peine d'être vouée à une intolérable monotonie — mot qui, étymologiquement, indique l'existence d'un seul (*monos*) ton, immuable. — Mais si la Fugue doit ,pour affecter une allure vivante, comporter des incursions dans diverses tonalités voisines du ton principal, ces modulations passagères doivent toujours avoir pour objet de renforcer davantage cette tonalité principale en en préparant le retour.

Plan de la Fugue

Le plan de la Fugue est la mise en œuvre du principe ternaire.

Par application du principe ternaire, la Fugue comprend trois parties, la troisième rappelant la première, dont elle est séparée par une digression médiane :

1° L'Exposition, dans laquelle le Sujet et sa Réponse sont entendus deux fois, d'abord seuls, puis accompagnés du ou des Contre-Sujets.

Après un court épisode, intervient, en vertu du principe de symétrie, la *Contre-Exposition*, dans laquelle on entend d'abord la Réponse, puis le Sujet, chacun n'étant énoncé qu'une fois accompagné par le Contre-Sujet.

2° Le Développement, ou Divertissement, ou Épisode, constitué par les trois éléments fondamentaux de l'Exposition (Sujet, Réponse, Contre-Sujet), traités selon tous les artifices du Contrepoint, avec tous les genres d'imitation précédemment définis, avec diverses modulations aux tons voisins, pour venir aboutir à la dominante du ton principal ,où peut avoir lieu un repos momentané.

3° La Conclusion, comportant un *rappel de l'Exposition*, symétrique mais non complètement identique, et affirmant de plus en plus la tonalité primitive par la présence de tenues ou *pédales* qui renforcent cette tonalité au moment de la conclusion. Sur ces pédales, les éléments constitutifs (Sujet, Réponse, Contre-Sujets) sont entendus une dernière fois, précédant immédiatement la cadence finale, parfaite ou plagale.

Une habitude très répandue, mais nullement rigoureuse, réserve pour cette dernière partie de la Fugue une Strette, formule d'écriture serrée, comme l'indique son nom, destinée à augmenter, par l'ingéniosité des combinaisons, l'intérêt de la Fugue au fur et à mesure qu'elle arrive vers sa Conclusion.

C'est dans la Strette que le Sujet et la Réponse chevauchent et se poursuivent le plus rapidement, « fuient » en un mot. Les Contre-Sujets et le Divertissement interviennent eux-mêmes, mais toujours en imitation serrée. C'est à la fin de la Strette que se place la Pédale.

ÉVOLUTION. — Elle est particulièrement simple et pourrait se résumer dans le seul nom qui est précisément le point de départ de l'Art Classique moderne : Jean-Sébastien Bach.

Comme toutes les formes musicales, la Fugue n'a pas été créée spontanément et le nom de Bach résume les efforts de nombreux prédécesseurs, efforts que son génie coordonne et amplifie. Mais c'est lui qui donne vraiment à la Fugue sa forme définitive.

Au XVIIe siècle, apparaît d'ailleurs simultanément dans toutes les Écoles la préoccupation de réaliser cette création nouvelle. En *Italie* : Frescobaldi et Zipoli ; en *Allemagne* : Froberger, Buxtehude et Pachelbell ; en *France* : Couperin et Clérambault ; en *Angleterre* : Byrd, préparent l'éclosion de la forme qui se réalise avec Bach.

Après lui, la Fugue ne variera pas. Tous les compositeurs la pratiqueront, elle comportera diverses modalités quant à l'écriture et aux moyens de développement ; comme pour la Messe, Beethoven l'animera (notamment dans ses *dernières sonates* et

ses *derniers quatuors*) de l'esprit philosophique et dramatique, et, beaucoup plus tard, César FRANCK et SAINT-SAENS lui appliqueront tous les procédés de l'écriture moderne, mais sans en changer en rien ni la structure ni l'esprit.

LE PRÉLUDE

CARACTÉRISTIQUE. — Le Prélude est un genre particulier, qui se trouve lié à la Fugue en raison du principe d'*unité tonale* qui caractérise cette forme.

Ce principe a, en effet, suggéré l'affirmation de la tonalité principale, avant même le commencement de la Fugue, au moyen d'accords (plaqués ou arpégés) qui la précèdent et qui, à l'origine, ne devaient pas en être séparés.

Le Prélude ne représente donc pas une forme déterminée, mais le principe d'une cadence, destinée à faire pressentir et à affirmer par avance la tonalité.

Il peut être constitué par un simple dessin rythmique ou par un thème unique et unitonal.

ÉVOLUTION. — Comme celle de la Fugue, elle se résume à Jean-Sébastien BACH, qui ajoute d'abord des Préludes à ses Fugues et notamment à celles du « *Clavecin bien tempéré* » (1722 et 1740). Plus tard, il développe considérablement ses Préludes, sans leur donner, d'ailleurs, une forme-type ; mais il imagine, vers le milieu, un repos à la dominante, en utilisant même parfois deux ou plusieurs thèmes, sans pour cela que le caractère d'affirmation tonale du Prélude se trouve modifié.

Avec BACH lui-même et tous ses successeurs modernes, le Prélude arrive à se séparer de la Fugue, en vue, soit de constituer une pièce isolée, comme avec CHOPIN par exemple, soit de précéder des morceaux d'un autre caractère, mais toujours dans le même ton que le Prélude lui-même. Il faut néanmoins se souvenir que c'est de la Fugue qu'il dérive.

LA SONATE

CARACTÉRISTIQUE. — La Sonate est une amplification de la Fugue dans la mise en œuvre du principe ternaire. Elle est l'expression la plus complète de la variété dans l'unité.

La Sonate combine le principe ternaire (plan) et le principe binaire (éléments constitutifs). Elle complète donc la forme Fugue.

C'est un ensemble composé, en principe, de trois morceaux, chacun de coupe ternaire ; écrits, dans la forme-type, pour un instrument à clavier et se succédant eux-mêmes d'après le prin-

cipe ternaire. Nous verrons comment et pourquoi un quatrième morceau a été ajouté accessoirement, sa présence étant ensuite devenue à peu près traditionnelle.

La Sonate possède, en outre, un *élément nouveau de vie et d'expression* par la substitution du principe binaire au principe unitaire en ce qui concerne ses éléments constitutifs. Au lieu, en effet, de comporter, comme la Fugue, un thème unique, dont dérivent des dessins secondaires qui lui sont étroitement liés, la Sonate est basée sur deux thèmes différents comme caractère, comme structure et comme tonalité.

Chaque thème possède, dès lors, une indépendance plus grande, qui lui permet de devenir plus aisément une *idée musicale*, et, d'autre part, la présence de deux thèmes dissemblables produit le *contraste* qui est la loi même de la Vie.

Ce principe d'individualité vivante des thèmes a pour conséquence le retour au style *mélodique*.

La Sonate est donc une forme plus moderne et plus expressive que la Fugue.

Plan d'ensemble de la Sonate

Elle comporte trois mouvements, auxquels un quatrième a été adjoint.

En principe, la Sonate comporte trois morceaux, équilibrés d'après le principe ternaire :

1° *Mouvement vif* ;

2° *Mouvement lent*, différent comme nature et comme tonalité ;

3° *Mouvement vif*, dans la même tonalité que le premier morceau.

Presque dès l'origine de la Sonate, la survivance de la forme « Suite », si en honneur vers la fin de l'Art ancien, amène l'adjonction à cet ensemble d'un morceau accessoire ayant le caractère d'un épisode récréatif et affectant le caractère de *danse*, particulier à la forme Suite. Ce morceau supplémentaire se trouve intercalé le plus souvent, entre le deuxième et le troisième morceau de la Sonate. Ce nouveau morceau se conforme, lui aussi, au principe ternaire, mais, comme nous allons le voir, sous une forme plus simple, qui accuse sa filiation directe aux danses de coupe binaire.

Plan et éléments constitutifs de chaque morceau

Principe ternaire : Exposition, Divertissement, Conclusion

A. Mouvement vif. — C'est le plus important, celui qui caractérise essentiellement la Forme-Sonate, dont il est la pièce fondamentale.

Comme la Fugue, il comprend trois périodes. Mais, en vertu du principe binaire, une différence fondamentale apparaît :

Principe binaire : deux thèmes.

1° L'*Exposition* comporte, en effet, deux thèmes, différents comme caractère, qu'on a assez justement comparés à l'élément *masculin*, d'une part, (robustesse, concision) d'ordre surtout rythmique et tonal ; à l'élément *féminin*, de l'autre (grâce, prolixité), d'un caractère surtout mélodique, d'un sens tonal bien moins accusé, flottant d'une tonalité initiale vers celle du thème masculin à laquelle il finit par se subordonner.

Ce second thème est, en principe, écrit dans le ton de la dominante du ton du premier thème, ce qui conserve entre ces deux idées contrastantes la relation de « tonique-dominante » qui caractérise la Fugue. Logiquement, cette opposition des thèmes conduit l'Exposition à une conclusion suspensive, dans le ton de la dominante du ton principal.

2° Le *Développement* utilise les deux thèmes, en employant tous les procédés de travail thématique dérivant de l'Imitation et précisés à propos de la Fugue.

3° La *Conclusion* amène un retour de l'Exposition, mais ici le principe de l'unité tonale, qui domine la Sonate comme la Fugue, exclut la marche modulante de l'Exposition et impose l'énoncé du second thème, non plus dans sa tonalité originale, mais dans la même tonalité que le premier. (C'est le même principe que celui qui motive les pédales et les cadences terminales de la Fugue).

B. Mouvement lent. — Le plan est le même que pour le premier morceau ; pourtant, le caractère est différent, en ce sens que le mouvement lent n'utilise pas, le plus souvent, deux thèmes, mais *un seul*, affectant une forme beaucoup plus « chantante » que les thèmes du mouvement initial. Ce thème prend, en général, le caractère d'un *Lied*, à moins qu'il ne soit destiné à fournir la matière de *Variations*, se rattachant alors à une forme que nous étudierons plus loin.

Principe ternaire : comme pour le mouvement *A*.

Principe unitaire : un seul thème.

Sous ces seules réserves, la conduite du morceau reste la même :

1° *Exposition* de la phrase principale, épisode à la dominante et répétition dans le premier ton.

2° *Divertissement* modulant, ne présentant pas obligatoirement de relations avec la phrase initiale.

3° *Conclusion* consistant dans une réexposition de la première phrase, généralement amplifiée, avec un caractère tonal plus accusé

Principe ternaire se combinant avec la Forme-rondo (couplets-refrain) Principe unitaire : un seul thème.

C. Mouvement vif (Final). — Le plan général reste encore celui du premier morceau, mais avec une nouvelle divergence très sensible. Ce morceau, qui, comme le mouvement lent, ne comporte en général *qu'un seul* thème, subit, d'autre part, l'influence de la forme « Rondeau » (devenant le *Rondo*) et caractérisée, comme nous l'avons vu en étudiant la « Suite », par l'alternance des couplets et du refrain. Il en résulte qu'ici le thème principal, assimilé à un *refrain*, se trouve répété trois, quatre fois ou même davantage, ces reprises étant séparées par des épisodes dissemblables jouant le rôle du *couplet* dans la Chanson.

Il reste néanmoins conforme à la coupe ternaire, par la succession d'un premier thème exposé, d'un divertissement modulant et d'une conclusion rappelant et affirmant le premier thème dans le ton initial.

Principe ternaire rigoureux (da capo). Principe binaire : deux thèmes.

D. Morceau accessoire intercalé (Menuet — Scherzo). — Ce morceau, de mouvement modéré, dérive, à l'origine, de la danse la plus en faveur à l'époque de l'éclosion de la Sonate : le *Menuet*. Son plan est conforme au principe ternaire :

1° Un *premier thème*, court, oscillant vers le ton de la dominante, indiqué par un épisode transitoire ramenant à la répétition textuelle du premier thème dans le ton principal.

2° Un *trio*, de caractère généralement plus grave, construit de la même manière et débutant par un *second thème*, dans un ton voisin du ton principal.

3° Une *répétition intégrale* de la première partie, sans aucune modification et généralement même indiquée par un simple « Da capo », sans que cette première partie soit à nouveau écrite. Il n'y a donc pas seulement symétrie, mais reproduction pure et simple.

La filiation au principe binaire est très nette. Le principe ternaire amène simplement la répétition du premier thème, mais sans qu'il y ait, comme dans les autres morceaux de la Sonate, ou comme dans la Fugue, de divertissement donnant lieu à un travail thématique, ni surtout de réexposition équilibrant l'exposition, mais s'en différenciant.

Le Scherzo est la forme modernisée du Menuet.

Plus tard, le Menuet (toujours à 3/4) se transforme en *Scherzo* (généralement à 3 8 ou 6 8), mais les deux morceaux diffèrent par leur caractère plus que par leur contexture. Le Scherzo, de conception plus moderne que le Menuet, est toujours léger, mais n'affecte plus le caractère d'une danse. Moins mélodique et plus *rythmique*, il se rapproche davantage du plan et de la structure des autres morceaux de la Sonate, en ce sens ;

1° Que les deux thèmes, distincts, comportent souvent un court divertissement thématique ;

2° Que la répétition de la première partie, au lieu d'être toujours intégrale, comme dans le Menuet, arrive à former une réexposition embryonnaire formant conclusion.

De la Suite, sort lentement la conception de la Sonate.

ÉVOLUTION. — **Les Précurseurs**. — A l'origine, un simple *pressentiment* de ce que sera la Sonate se révèle dans la forme « Suite » par la réduction du nombre des danses qui la composent à trois ou quatre pièces, se succédant dans l'ordre même des mouvements qui sera adopté pour la Sonate véritable. Dès le début du XVIIe siècle, DIETRICH BECKER, pour l'École allemande, puis, un demi-siècle plus tard, LEGRENZI et VITALI, pour l'École italienne, personnifient cette phase préliminaire, dans laquelle la forme ternaire n'apparaît pas encore.

Au cours d'une *période intermédiaire* qui suit, la coupe ternaire est progressivement esquissée, au moins dans la pièce initiale, par l'apparition d'une réexposition conclusive plus ou moins vague. Mais ces compositions, bien que dénommées « Sonates », ne comportent toujours qu'un thème unique.

Les principaux de ces précurseurs sont, à la fin du XVIIe siècle ou au début du XVIIIe : en Italie, CORELLI ; en Allemagne, KUHNAU, MATTHESON ; puis, plus tard, Jean-Sébastien BACH et HAENDEL.

Forme par excellence de la Musique pure, la Sonate devait entrer en décadence dans l'École italienne pour devenir l'apanage de l'École allemande, sans que l'École française joue aucun rôle dans son évolution.

Ph.-Em. Bach personnifie l'éclosion de la Sonate telle qu'elle a été précédemment définie.

Le Créateur de la forme. — **Ph.-Em. Bach**. — Le *créateur véritable* de la Sonate moderne, de coupe ternaire et basée sur le principe des deux thèmes dissemblables, est PHILIPPE-EMMANUEL BACH, le fils même de Jean-Sébastien BACH (milieu du XVIIIe siècle). C'est lui qui adjoint au thème initial une seconde idée contrastante, et qui élargit la période du Divertissement thématique, en conformité du principe ternaire.

Philippe-Emmanuel BACH établit donc la Forme. Il trace le cadre dans lequel resteront après lui :

HAYDN, qui ne se différencie guère, d'ailleurs, de son prédécesseur, malgré l'allure plus facile et plus carrée de ses thèmes et malgré certaines interversions fantaisistes entre les différents mouvements.

MOZART, qui se borne à accroître l'importance de l'épisode entre les deux idées du premier mouvement et à amplifier le

développement du Rondo final. C'est à peine si, dans certaines des dernières sonates de MOZART (Ex. : *Fantaisie en ut mineur*, 1785), on constate un relief particulier de certains thèmes faisant pressentir une transformation prochaine, moins dans la forme que dans le fond. Elle se réalisera par l'apparition d'un élément nouveau : l'émotion, devenue plus humaine et exprimant, en particulier, la douleur.

Un contemporain de Haydn et de Mozart, longtemps inconnu, F.-W. RUST, continue leur œuvre en s'affirmant le précurseur immédiat de BEETHOVEN.

Beethoven porte la Forme Sonate à sa perfection.

L'apogée de la Sonate. — Beethoven. — Sans modifier sensiblement le cadre tracé avant lui, BEETHOVEN le *remplit*.

Les *formules* musicales le plus souvent employées jusqu'alors comme thèmes font place à des *idées expressives*, et, conséquence logique, le Romantisme exerce bientôt son influence, tant sur le fond que sur la forme.

Il individualise les thèmes et introduit ainsi dans la Sonate un élément de drame.

La Sonate de BEETHOVEN se distingue d'abord par l'*individualité*, la *valeur expressive et contrastante des thèmes*, qui sont maintenant des *idées* particulièrement vivantes. Mais, par là même, elles deviennent bientôt des *éléments de drame* et, visant à la plénitude de la Vie, cessent d'être purement musicales pour subir l'influence de la Parole et du Geste sous-entendus.

L'opposition et le conflit de ces idées donnent une importance et un intérêt particuliers au développement thématique et modulant dans lequel ces idées se heurtent, leur conflit s'achevant par le triomphe de l'une ou de l'autre, ou par leur harmonieuse fusion.

Il en résulte : 1° Que BEETHOVEN, pour mieux opposer les deux idées, est amené de plus en plus à les séparer par un *pont* assez développé, donnant l'impression d'une troisième idée, en réalité inexistante ;

2° Que le drame latent dans ses Sonates le conduit à supprimer de plus en plus, dans la Conclusion, la reprise intégrale de l'exposition. Cette reprise implique une *modification de l'exposition première*, motivée par la marche de l'action sous-entendue ;

3° Que, pour la même raison, la conclusion comporte assez souvent un *développement terminal*, parfois même une nouvelle phrase concluante formant coda ;

4° Qu'enfin, innovation plus importante encore, une *affinité* croissante se précise *entre les idées* des différents morceaux de la Sonate, idées qui, jusqu'alors, étaient restées indépendantes

les unes des autres. Leur caractère de personnages vivants amène BEETHOVEN à les *apparenter* par leur rythme, leur mélodie ou leur harmonie, et, ensuite, à les *reproduire* d'un morceau à l'autre, soit intégralement, soit en usant des divers procédés fondamentaux d'imitation que nous avons exposés à propos de la Fugue, mais qui sont employés ici dans une intention dramatique.

Il est ainsi amené à apparenter les différents morceaux par une certaine communauté des thèmes.

Cette évolution progressive se remarque de l'Op. 13 (Pathétique-1798) — où le Rondo est bâti sur le thème de la seconde idée de l'Allegro, — à l'Op. 57 (Appasionnata-1804) — où les idées de l'Allegro servent à la charpente de toute l'œuvre — et aux dernières Sonates, Op. 106 (1818) et 110 (1821) notamment, où la Forme-Fugue se juxtapose à la Forme-Sonate.

L'affinité des idées musicales donne ainsi naissance au *rappel de thèmes*, utilisant le pouvoir évocateur, qu'en vertu du principe de l'association des idées, possède un thème caractéristique qui, exposé dans une circonstance, se trouve entendu dans une autre. De là naît le principe du *motif conducteur*, dont l'essence est à tel point d'ordre dramatique, que, par son emploi systématique, il trouvera son complet épanouissement avec Wagner, dans le drame lyrique contemporain.

Cette notion nouvelle s'accorde d'ailleurs pleinement avec la conception de la Sonate classique, puisqu'elle est de nature à en mieux assurer l'*unité* architecturale ; mais nous avons montré que ce n'est pas cette considération qui lui a donné naissance.

Le Romantisme, visant toujours à l'expansion complète de sa conception, ne se borne pas à provoquer, pour des raisons d'ordre extra-musical, ces modifications sensibles dans le développement de la Sonate. Il arrive à en briser la forme elle-même:

Il est enfin conduit à modifier la forme elle-même.

1° Au Menuet traditionnel, intercalé entre les 2e et 3e morceaux de la Sonate, BEETHOVEN substitue la forme plus moderne et plus vivante du *Scherzo* ;

Il crée le Scherzo.

2° L'élément de vie inhérent au principe binaire et qui avait donné naissance à l'opposition de *deux idées*, n'avait guère été appliqué, comme nous l'avons vu, qu'au premier mouvement. BEETHOVEN arrive à en *étendre l'emploi* : au mouvement lent (Ex. : Op. 2 N° 1, Op. 7, Op. 22), puis au mouvement final, qui conserve malgré tout son caractère de Rondo (Ex. : Op. 2 N° 2, Op. 53, Op. 90), ou bien devient un véritable Allegro sur le plan du premier mouvement (Op. 10 N° 1, Op. 11 N° 3, Op. 31 N° 2, Op. 57, Op. 81, Op. 101) (1).

Il étend l'application du principe binaire.

(1) Nous ne croyons pas devoir nous astreindre à l'indication de dates pour toutes les Sonates de Beethoven. Il y a lieu de retenir seulement, à ce point de vue, les points de repère suivants : Op. 2-1795 ; Op. 28 (pastorale)-1801 et les quatre dates indiquées ci-dessus.

3° Enfin, lorsque l'idée dramatique qui domine la Sonate semble à BEETHOVEN incompatible avec sa forme traditionnelle, il n'hésite pas à la *briser* :

Il ajoute une introduction lente faisant pressentir l' « armature ».

a) De là l'addition d'une *introduction lente* en tête du premier allegro (Op. 13, Op. 81, Op. 109, Op. 111), ou avant l'allegro final (Op. 27, Op. 53, Op. 101, Op. 110). Cette introduction lente, qui pourrait sembler jouer un rôle analogue à celui du Prélude par rapport à la Fugue, en affirmant par avance le sentiment de l'unité tonale, procède en réalité d'une intention dramatique. BEETHOVEN veut créer l' « atmosphère morale » propre au développement d'une idée poétique qui domine sa composition ;

Il modifie l'ordre de succession des morceaux.

b) De là surtout l'*interversion* ou la *suppression* de certains morceaux, non plus motivées, comme chez Haydn, par la simple fantaisie, mais par une intention dramatique. A cet égard, l'exemple le plus significatif est celui de la Sonate Op. 27 N° 2, arbitrairement intitulée *Clair de Lune*, bien que BEETHOVEN n'ait jamais pensé à cette dénomination.

Cette Sonate inspirée, comme beaucoup d'autres, par la Douleur, comporte trois états d'âme successifs :

1° Émotion intense et concentrée ; 2° Lueur d'espérance ; 3° Désespoir et colère ; ce qui amène BEETHOVEN à la réduire à trois mouvements : 1° Mouvement lent ; 2° Scherzo fort court ; 3° Allegro très dramatique, conçu dans la forme usuelle de l'allegro initial, lequel se trouve ainsi rejeté à la fin.

Pour des raisons de même ordre, l'allegro disparaît de certaines autres sonates (Op. 26, Op. 27 N° 1, Op. 54) ou bien le mouvement lent termine l'œuvre (Op. 109).

Il doit tenir compte, au point de vue de l'écriture, de la substitution du piano au clavecin.

Pour mémoire, il y a encore lieu de noter chez BEETHOVEN un caractère d'ordre secondaire, mais néanmoins assez important, qui tient non plus à la structure ni au plan de la Sonate, mais à son écriture même. C'est celui qui résulte de la substitution progressive du *piano* au clavecin, pour lequel les Sonates avaient d'abord été écrites. Le nouvel instrument motive des particularités d'écriture nouvelles, des traits plus rapides, des notes répétées, des effets de sonorité (Op. 106), exemple significatif de l'influence exercée sur une Forme par les progrès de la facture instrumentale.

Après Beethoven, la Sonate entre en décadence.

La Sonate après Beethoven. — De même que l'évolution de la Fugue s'arrête à Bach, celle de la Sonate se limite en réalité à Beethoven, qui, après avoir tiré de cette forme tout le parti expressif dont elle était susceptible, a fini lui-même par la

briser ; de telle sorte qu'après lui, on pourrait dire que des morceaux seuls en subsistent et qu'en tous cas l'évolution de la Musique doit se poursuivre grâce à des formes différentes.

Tous les néo-classiques allemands qui, du milieu du XVIIIe siècle au milieu du XIXe, sont restés fidèles à la tradition de la Musique pure, ont vu dans la Sonate un but et non un moyen, confondant la lettre avec l'esprit, figeant dans un cadre immuable les idées musicales inspirées, avec moins de relief, de celles de leurs prédécesseurs.

DUSSEK, STEIBELT et CRAMER dérivent plus particulièrement de Haydn et de Mozart ; HUMMEL, FIELD, KALKBRENNER, MOSCHELES, auxquels il faut ajouter, dans l'École italienne, CLEMENTI, reproduisent d'une manière fort pâle les Sonates que Beethoven a écrites pendant les deux premiers tiers de sa vie.

Les Maîtres romantiques allemands ne pouvaient pas, en raison même de l'esprit qui les animait, apporter un élément nouveau à une forme classique par essence.

WEBER, dont le rôle devait être si important dans l'évolution de l'art dramatique, n'illustre pas les genres de la Musique pure. Ses sonates se distinguent par un caractère tour à tour descriptif, de la Fantaisie, sans qu'apparaisse la solidité de plan nécessaire.

SCHUBERT, à qui, plus qu'à tout autre romantique peut-être, le génie constructif faisait défaut, se révèle incapable d' « ordonner » ses sonates, malgré des idées musicales de premier ordre.

Seul, MENDELSSOHN possédait la notion d'équilibre et de construction, mais son manque presque absolu d'émotion l'amène à faire rétrograder la Sonate bien au-delà de Beethoven et à n'y voir, lui aussi, qu'une forme immuable et purement extérieure.

CHOPIN apporte dans la Sonate une préoccupation toute particulière : celle du piano, où il était maître ; substituant à l'idée et au développement musicaux l'idée et le développement pianistiques, et orientant la forme la plus haute de la Musique pure dans la voie de la virtuosité.

SCHUMANN, bien que moins étranger que Schubert à toute préoccupation constructive, se révèle incapable, lui aussi, d'ajouter quoi que ce soit à une forme dont l'ampleur cadre mal avec le caractère de son génie musical, tout d'émotion intérieure, concentrée, et qui s'épanouit pleinement en des pièces peu développées.

Avec les musiciens allemands et étrangers contemporains, la décadence de la Sonate s'accentue encore ; RAFF (Allemand) et

Rubinstein (Slave) ne font preuve ni de richesse dans l'invention mélodique, ni d'intérêt dans les développements.

Brahms (Allemand) se distingue par un travail thématique extrêmement habile, mais tout scolastique, empreint de lourdeur et sans aucune émotion.

Grieg (Scandinave) transforme la Sonate en une succession de tableautins non dépourvus de charme, mais plus ou moins harmonieusement coordonnés.

Seule, l'École française contemporaine essaie de procéder à une sorte de rénovation de la Forme-Sonate. Ses efforts, cependant, portent moins sur la Sonate pour clavier dont nous avons parlé jusqu'ici que sur une forme dérivée, mais un peu plus complexe, que nous allons être amené à étudier. Citons cependant, la très remarquable Sonate pour Piano de Paul Dukas

LA MUSIQUE DE CHAMBRE

La Musique de chambre représente l'extension de la Sonate à un ensemble d'instruments jouant chacun un rôle individuel (caractère familial).

CARACTÉRISTIQUE. — Ce terme général groupe un ensemble de formes se confondant en réalité avec la Sonate.

Celle-ci, comme nous l'avons vu, est conçue, en principe, pour un seul instrument à clavier. La pluralité des instruments tend à modifier, dans une certaine mesure, le caractère de la Sonate, sans rien changer à sa forme. Les divers genres de la Musique de chambre sont donc, en réalité, représentés par des *Sonates à plusieurs instruments*, dont le piano fait le plus souvent partie, en raison de la faculté qu'il possède de faire entendre des agrégations de notes qui forment le fond de l'ensemble (1).

La forme la plus simple de la Musique de chambre est le *duo* instrumental, représenté par la *Sonate pour piano et un autre instrument* (le plus souvent violon ou violoncelle).

Le *Trio* comporte trois instruments (en général piano, violon et violoncelle).

Le *Quatuor* en suppose quatre, mais ici le piano est fréquemment exclu en raison du caractère de plénitude que possède à lui seul le quatuor des instruments à cordes, formant une famille bien équilibrée (1er violon, 2e violon, alto, violoncelle) et suffisant pour réaliser une harmonie complète. C'est ce qui fait du quatuor à cordes la forme par excellence de la Musique de chambre.

---

(1) Il faut cependant rappeler qu'à l'origine, la Musique de chambre était vocale. C'est sous cette forme qu'elle était l'agrément de la « chambre » des résidences princières.

Toutefois, le Quatuor comporte fort souvent aussi le piano (piano, violon, alto, violoncelle).

Au fur et à mesure que le nombre des instruments augmente, la présence du piano redevient de plus en plus générale ; c'est le cas des :

Quintette, qui nécessite cinq instruments (le plus souvent quatuor à cordes et piano) ;
Sextuor (six instruments ;
Septuor (sept) ;
Octuor (huit) ;
Nonetto (neuf) qui est, actuellement, la forme la plus complexe de la Musique de chambre, au-delà de laquelle il semble que l'orchestre s'impose.

Ces trois derniers genres comportent des combinaisons d'instruments assez variables et nécessitent, en général, l'adjonction d'instruments à vent aux » cordes » et au piano.

Certains ensembles sont même formés exclusivement d'instruments à vent.

La Musique de chambre souligne par rapport à la Sonate, l'importance croissante du Timbre.

Tout ce qui a été dit au sujet de la Sonate s'applique sans aucune restriction aux différentes formes de la Musique de Chambre ; une seule particularité est à noter : l'importance du *timbre*, toujours croissante par rapport à la Sonate pour piano, avec, pour conséquence, une certaine influence exercée sur l'écriture et les développements par les conditions et les progrès de la technique des instruments employés. Ceux-ci, d'autre part, se prêtent particulièrement bien, par l'individualité de leurs timbres respectifs, aux *dialogues* qui, nous l'avons vu, représentent la vie même de la Sonate. La forme n'en reste pas moins immuable.

Évolution analogue à celle de la Sonate.

ÉVOLUTION. — Elle est exactement parallèle à celle de la Sonate, mais la Musique tendant toujours à une importance croissante du Timbre, il est naturel que les compositeurs abandonnent progressivement la Sonate pour piano et s'attachent aux formes de plus en plus complexes de la Musique de Chambre. C'est pourquoi les différents genres dont il est ici question, qui, à l'origine, possédaient une importance plutôt inférieure à celle de la Sonate pour piano seul, deviennent, au contraire, l'expression de plus en plus fréquente de la Forme-Sonate dans les productions des musiciens romantiques et surtout contemporains.

C'est ce qui explique que la sorte de rénovation de la Sonate, tentée par l'École française contemporaine, et à laquelle nous avons fait allusion à la fin du chapitre précédent, s'est plutôt

L'École française contemporaine s'attache particulièrement à la Sonate pour violon et piano et à la forme dite « cyclique ».

réalisée par la *Sonate pour violon et piano*, le *trio*, *quatuor*, *quintette*, etc., que par la Sonate pour piano seul.

C'est à César FRANCK et à son école qu'appartient l'initiative de cette rénovation. Parmi les disciples du maître qui, à cet égard, ont complété son œuvre, il convient de citer :

Alexis de CASTILLON, Vincent d'INDY, Guillaume LEKEU, Paul DUKAS (ce dernier n'ayant écrit cependant qu'une Sonate pour piano seul dont nous avons parlé) et, plus récemment, PIERRE DE BRÉVILLE.

Tous se sont inspirés de la Forme-Sonate, agrandie par Beethoven, pour en faire le cadre de compositions modernes par la conception et l'écriture. La filiation avec Beethoven est sensible, notamment par l'affinité des thèmes, leur rôle conducteur, qui devient systématique et qui, en apparence, donne lieu à une forme un peu particulière à laquelle on a donné le nom de « *Sonate cyclique* », parce qu'elle est composée d'un cycle de pièces en rapports thématiques les unes avec les autres.

L'origine dramatique qui s'attache à cette conception, et que nous avons montrée à propos de Beethoven, ne subsiste pas ici. Le caractère » cyclique » a pour seul but d'assurer à la Sonate une unité plus complète ; mais on ne peut pas dire qu'il y ait une nouvelle évolution.

En dehors de César Franck et de son école, d'autres musiciens français et contemporains adoptent encore la Forme-Sonate (à défaut d'une autre forme plus caractérisée) pour servir de cadre à des compositions plus libres, de belle ordonnance et de conception solide, enrichies de tous les éléments de la langue musicale moderne, mais n'apportant à la forme même aucun principe nouveau. Citons : CAMILLE SAINT-SAENS, le plus purement classique des musiciens contemporains ; GABRIEL FAURÉ qui, dans une forme parfaitement ordonnée, introduit les idées et les harmonies les plus délicates et les plus subtiles ; enfin, parmi les nombreux musiciens de l'école actuelle, nous nous bornerons à signaler à titre d'indication, pour jalonner cette sorte de rénovation :

HENRY FÉVRIER, dont la Sonate pour violon et piano, de construction solide, ample et très personnelle, est édifiée sur des thèmes d'un relief puissant ; ALBERT DOYEN, dont la Sonate, également pour violon et piano, comporte une belle idée d'adagio et qu'anime, d'autre part, un réel souffle dramatique.

Les œuvres de ces divers musiciens contemporains mettent une fois de plus en lumière le caractère prédominant de l'École française : la faculté d'assimilation. C'est elle qui leur permet,

avec le recul de temps, d'illustrer encore, avec la pondération nécessaire, une forme dans laquelle Weber et Schumann, en pleine éclosion de la conception romantique, n'ont pu jouer qu'un rôle effacé. Ils n'ajoutent rien, cependant, à l'évolution même de la Forme-Sonate, qui, comme nous l'avons montré, s'arrête à Beethoven.

***

Il y a peu de chose à dire au sujet des autres formes de la Musique de chambre, dont la marche suit pas à pas celle de la Sonate. Les grands quatuors de BEETHOVEN, notamment, œuvres illustres par leurs qualités purement musicales, accusent, chez leur auteur, des tendances exactement semblables à celles que nous avons caractérisées à propos de ses Sonates pour piano seul.

Les Maîtres romantiques multiplient les compositions de Musique de chambre, de préférence aux sonates pour piano, sans que les caractères distinctifs précédemment déterminés, pour chacun d'eux, varient en aucune manière.

Il en est à peu près de même pour les musiciens français contemporains auxquels il faut ajouter, comme compositeurs de Musique de chambre, FLORENT SCHMITT (*quintette*), CLAUDE DEBUSSY et MAURICE RAVEL (*quatuor*).

LA SYMPHONIE

CARACTÉRISTIQUE. — La Symphonie est la Sonate d'orchestre.

Dans la Symphonie, les parties instrumentales prennent un caractère collectif (élément social).

Dans la marche du simple au composé, au point de vue de la complexité des éléments, la Symphonie représente l'épanouissement complet de la Sonate ; la Musique de chambre n'était qu'une étape intermédiaire.

La Sonate, réduite à l'unité de l'instrument et du timbre a une essence *individuelle*.

La Musique de chambre, limitée à une collectivité restreinte, prend un caractère *familial*.

La Symphonie, comportant la totalité des éléments sonores, auxquels même la voix humaine finira plus tard par s'adjoindre, devient un élément *social*.

Cette progression correspond à l'influence croissante du Timbre, qui, déjà sensible dans la Musique de chambre par rapport à la Sonate, devient beaucoup plus considérable encore dans la Symphonie.

La Symphonie est la consécration de l'importance toujours croissante du Timbre.

La forme de la Sonate n'a pas changé, mais on conçoit tout ce que le Timbre est susceptible d'ajouter au pouvoir expressif des idées. Dans la Sonate, et même, bien qu'à un moindre degré, dans la Musique de chambre, cette force d'expression réside exclusivement dans l'essence de la Musique elle-même (rythme, mélodie, harmonie). Dans la Symphonie, elle se trouve décuplée par le Timbre, lequel ajoute à la valeur intrinsèque de l'Idée toute l'émotion qui résulte de quelques notes de hautbois, soulignant la douleur humaine ; de pulsations de timbales, exprimant le trouble d'un cœur angoissé ; d'un éclat de trompette, ouvrant des clartés lumineuses ; d'une tenue de cor, évoquant l'infini et l'éternité.

On conçoit aussi tout ce que le Timbre peut apporter à la Symphonie en tant qu'élément descriptif (caractère bucolique de la flûte, pastoral du hautbois, héroïque de la trompette, sylvestre du cor, etc.).

La Symphonie naît dans la période classique.

ÉVOLUTION. — Comme pour la Musique de chambre, elle est parallèle à celle de la Sonate. Mais, forme plus moderne que la Sonate dont elle dérive, c'est seulement en pleine période classique que la Symphonie a pris naissance.

Les Précurseurs. — Avant Haydn, l'appellation de « Symphonie » s'appliquait, soit à une pièce instrumentale de forme indéterminée précédant un ouvrage de théâtre, soit à une succession de pièces, analogue à la « Suite », mais écrite, cette fois, pour des ensembles d'instruments, sans autre but que d'amplifier la sonorité. Les auteurs, assez nombreux, de cette catégorie de « Symphonies » appartiennent à toutes les écoles (Gossec est à citer notamment pour l'École française). L'appellation de Symphonie est aussi inexacte pour ces instrumentations de « Suites » que celle de « Sonate » (d'Église ou de Concert) appliquée aux Suites de pièces pour instruments à clavier.

Haydn crée la Forme, en la modelant sur celle de la Sonate.

Le Créateur de la Forme : Haydn. — Haydn, pour la première fois, établit la Symphonie *sur le plan de la Sonate*, tel que l'a conçu Philippe-Emmanuel Bach et tel que lui-même l'a déjà transformé. D'autre part, au lieu de voir dans l'instrumentation un simple moyen de renforcer la sonorité, il *individualise les timbres*, les mettant à même de jouer leur rôle dans l'ensemble, ce qui est, comme nous l'avons vu, le principe même de la Symphonie.

L'orchestre de Haydn est ainsi limité : quatuor à cordes, flûtes, hautbois, bassons, cors, trompettes et timbales. Ces

moyens suffisent à Haydn pour établir sur des bases solides la Forme elle-même, par un ensemble de plus de 90 symphonies.

Mozart continue Haydn.

Mozart amplifie l'œuvre de son prédécesseur. Son rôle est ici beaucoup plus accusé que dans l'évolution de la Sonate. L'orchestre s'enrichit, avec lui, de la clarinette et la forme s'agrandit, tant en ce qui concerne les idées que les développements. A cet égard, sa symphonie *Jupiter*, 1788 (le final particulièrement) permet de mesurer tout le chemin parcouru depuis Haydn. Mais c'est surtout au point de vue expressif que Mozart prépare Beethoven : à noter, particulièrement, le début si nouveau et si émouvant, de sa *Symphonie en Sol mineur* (1788), dont la première idée semble faite d'un mélancolique sourire.

Comme pour la Sonate, Beethoven porte la Symphonie à son apogée.

L'Apogée de la Symphonie. — Beethoven. — Mais, comme pour la Sonate, c'est Beethoven qui s'affirme le Maître souverain du genre, développant les proportions de la Forme-Symphonie comme celles de la Forme-Sonate et finissant, pour les mêmes raisons, par briser cette forme elle-même après l'avoir portée à son maximum de puissance expressive.

Il cherche à utiliser davantage le pouvoir expressif des Timbres et en emploie de nouveaux.

Quant au *Timbre*, qui est la caractéristique de la Symphonie, Beethoven enrichit l'ensemble par l'emploi de trois ou quatre cors (au lieu de deux), des trombones puis, plus tard, (9e Symphonie) par l'adjonction, à l'aigu, de la petite flûte et, au grave du contre-basson, en même temps que par l'emploi d'éléments pittoresques : instruments à percussion spéciaux (triangle, grosse caisse, cymbales, etc.).

D'autre part, il magnifie l'œuvre de Haydn par son génie des *dispositions instrumentales*, son sens parfait de l'équilibre entre les différents groupes d'instruments, qui donne à son orchestre une clarté si lumineuse, et aussi par le sentiment plus parfait du *pouvoir expressif* de chaque timbre. Quant à la Forme, elle suit une transformation parallèle à celle de ses Sonates, mais avec un relief plus puissant encore.

La place occupée ici par Beethoven rend indispensable un coup d'œil synthétique sur l'ensemble de ses neuf Symphonies. Il permet de se rendre compte de cette évolution, qui résume presque celle de la Symphonie elle-même ; évolution progressive, malgré certaines régressions inhérentes à tout mouvement humain, et explicables, d'ailleurs, par le fait que l'ordre dans lequel ces œuvres ont été pensées ou esquissées ne correspond pas entièrement avec celui de leur apparition.

La 1re — en Ut (1799) dérive de Haydn, au style près. Le

1re Symphonie. (Dérive d'Haydn)

« Menuet » occupe la place ordinaire entre le mouvement lent et l'allegro final.

2e Symphonie. Scherzo. — Expression du sentiment.

Dès la 2e — en Ré (1802) le *Scherzo* se trouve substitué au Menuet — d'une manière définitive d'ailleurs, sauf une seule exception — ce Scherzo prenant toujours, dans le cours progressif des symphonies, un caractère de plus en plus vivant et humain. Si, dans cette 2e symphonie, la forme ne change guère, l'esprit s'est déjà modifié ; un sentiment de joie amoureuse domine l'œuvre entière et anime les idées, dont l'expression devient plus intense.

3e Symphonie. Idée extra-musicale.

La 3e, dite « Héroïque » — en Mi, (1804) marque un nouveau pas en avant. Au point de vue du *timbre*, le 3e cor y est employé pour la première fois. En ce qui concerne la conception *romantique*, une idée extra-musicale domine l'œuvre, écrite d'abord à la gloire de Bonaparte, avec un second mouvement éclatant en majeur. A la proclamation de l'Empire, Beethoven ne veut plus la dédier qu'au souvenir d'un grand homme et substitue la marche funèbre, qui forme le second morceau, au second mouvement primitif, d'allure héroïque. Les thèmes et les développements deviennent plus humains ; une troisième idée apparaît.

4e Symphonie. Filiation à la 2e. Expression du sentiment.

La 4e — en Si (1806) s'apparente à la 2e, dominée par un sentiment de sérénité et de bonheur, si rare dans l'œuvre de Beethoven ; bonheur d'ailleurs calme, mais conscient et presque agissant, dont l'impression s'affirme par le long adagio qui précède le premier mouvement et par l'équilibre particulièrement parfait de la symphonie tout entière.

5e Symphonie. La douleur. — Le Drame humain anime la Musique pure.

Avec la 5e — en Ut mineur (1808) reparaît l'élément profondément humain de la douleur. Quatre notes d'une brutalité foudroyante suffisent à former la première idée, exprimant le choc « du destin frappant à notre porte ». Cette idée (que, pour jalonner la route parcourue au point de vue « expressif », on peut rapprocher de celle de la symphonie en sol mineur de Mozart) forme un véritable motif conducteur, revenant au cours de l'allegro initial et d'où naît le thème du scherzo, selon le procédé étudié à propos de la Sonate. Opposée à une seconde idée (féminine), elle engage le drame, qui se continue à travers toute la symphonie, pour aboutir, par un enchaînement tout nouveau du scherzo au final, à une prodigieuse opposition d'ombre et de lumière, à une clarté inattendue, que les trombones illuminent pour la première fois. Ce dernier morceau, éblouissante conclusion du drame, comporte des développements d'une ampleur si extraordinaire qu'ils justifient une coda concluante exceptionnelle, où les accords de tonique et les cadences parfaites se succèdent dans une longue suite de mesures.

En restant dans le cadre et dans l'esprit de la Symphonie, BEETHOVEN n'exprimera jamais le Drame avec plus d'intensité, et c'est pourquoi cette œuvre est le point culminant de la Musique pure, en même temps qu'un des plus hauts sommets de l'Art humain.

6e Symphonie. Élément descriptif. Embryon de la musique à programme.

Avec la 6e — Pastorale (1808) l'élément romantique se développe. BEETHOVEN utilise toujours la Forme-Symphonie, mais pour traduire des sentiments précis, presque selon un *programme* déterminé. D'autre part, l'élément purement *descriptif* apparaît par la reproduction d'un dialogue d'oiseaux (fin de l'Andante) et la traduction musicale de l'orage (Scherzo). Cet élément, qui se développera avec les Maîtres romantiques, reste encore ici au second plan, car la Symphonie vise non pas à la représentation musicale de la Nature, mais à l'expression des sentiments de l'Homme en présence de la Nature.

7e Symphonie. Rythme du geste.

La 7e — en La (1812) s'inspire plus particulièrement du Rythme du Geste. Berlioz y voyait « l'Apothéose de la Danse ». La richesse, la liberté et le caractère des rythmes procèdent non pas à proprement parler de la Danse, mais d'une harmonie extérieure, que le Geste est particulièrement apte à matérialiser. Il en résulte une liberté croissante dans la forme, un très long mouvement lent initial, et, comme particularité nouvelle, un scherzo qui devient presto.

8e Symphonie. Dérive de Mozart (régression apparente).

La 8e — en Fa (1812), esquissée avant celles qui la précèdent, représente une régression, par sa filiation non plus à Haydn, mais à Mozart. Le Menuet réapparaît à la place du Scherzo. Mais cependant, le style des dernières œuvres se reconnaît dans les développements et même dans la liberté générale de la forme ; un Allegretto-Scherzando se trouve subistitué au mouvement lent.

9e Symphonie. La Forme se brise sous la poussée du Drame, pour faire appel à la Parole.

Enfin la 9e — avec chœurs (1823) brise la Forme de la Symphonie, en la rattachant à la Musique dramatique. La coupe traditionnelle est bouleversée ; le Scherzo se trouve intercalé entre l'Allegro initial et le Mouvement lent ; le Final, de dimensions inusitées, représente une vaste synthèse des trois morceaux précédents, par des rappels développés des thèmes, et prend un caractère dramatique par la présence d'un récitatif instrumental tout à fait étranger au style de la Symphonie. Ce récitatif, chanté ensuite, amène l'adjonction des voix (soli, puis chœurs) au moment où BEETHOVEN sent les ressources de la Musique pure devenir insuffisantes pour l'expression de sa pensée poétique. Ce dernier morceau devient ainsi une Ode à la Joie, ou peut-être plus exactement à la Vie ; œuvre d'une haute signification humaine, d'une puissance et d'un éclat sans pareils, mais

dominée, on le voit, par des conditions étrangères à celles qui caractérisent la Musique pure.

Après Beethoven, la Symphonie entre en décadence.

La Symphonie après Beethoven. — Plus encore peut-être que pour la Sonate, l'évolution de la Symphonie s'arrête vraiment à Beethoven. Les Romantiques allemands ne donnent aucun relief nouveau à ce genre.

WEBER y joue un rôle encore beaucoup plus effacé que dans la Sonate.

SCHUBERT ne peut illustrer une forme qui le dépasse, malgré les idées de tout premier ordre qui inspirent la meilleure de ses symphonies, celle précisément qui est restée « *inachevée* ».

MENDELSSOHN représente, par ses cinq symphonies, comme par ses Sonates, une réaction où l'équilibre de la forme et la clarté de l'instrumentation rappellent les premières symphonies de Beethoven, mais en servant de cadre à des idées peu expressives, malgré leur charme et leur élégance.

SCHUMANN lui-même, malgré l'intensité pénétrante de ses thèmes et la puissance concentrée de ses développements, se révèle inhabile à ordonner, comme l'avait fait BEETHOVEN, la forme et surtout l'équilibre sonore de ses quatre symphonies.

Parmi les contemporains, BRAHMS occupe la même place que dans l'évolution de la Sonate. BRUCKNER introduit dans la symphonie la subtilité d'écriture et les procédés wagnériens. Gustav MAHLER édifie des constructions colossales pour plusieurs orchestres et ensembles de chœurs, fantaisies démesurées qui n'ont plus de la symphonie que le nom.

Dans l'Ecole russe, par contre, BORODINE se rapproche de la conception beethovénienne, mais en tirant ses thèmes des mélodies populaires slaves, ce qui est, nous l'avons vu, la caractéristique de toute cette Ecole et ce qui donne aux œuvres de ces musiciens une si originale saveur.

L'École française en réalise pourtant une sorte de rénovation.

Comme pour la Sonate, l'Ecole française contemporaine, sous l'inspiration de César FRANCK et de ses disciples (Vincent D'INDY, Ernest CHAUSSON, Albéric MAGNARD, Guy ROPARTZ, etc., et, en dehors de cette Ecole, Ed. LALO, SAINT-SAENS, Ch.-M. WIDOR), tente une sorte de rénovation de la Symphonie dans les conditions précisées à propos de la Sonate et de la Musique de chambre.

***

Il faut noter, d'autre part, pour les époques romantique et contemporaine, des modifications progressives de l'écriture, un peu analogues à celle résultant, pour la Sonate, de la substitution du piano au clavecin. Pour la Symphonie, ces modifications sont motivées par les progrès de la facture des instruments à vent et surtout :

La technique instrumentale moderne influe sur l'écriture symphonique.

1° Par l'adjonction aux « bois » du système Bœhm, qui assure l'exécution aisée de tous les traits dans toutes les tonalités ;

2° Par l'addition aux « cuivres » du système des pistons, qui, au lieu de limiter les ressources de l'instrument à un certain nombre de notes harmoniques, permet l'émission de toutes les notes dans tous les tons.

(Ces progrès sont inspirés par la tendance à une écriture de plus en plus modulante).

L'orchestre s'enrichit, d'autre part, de nouveaux éléments sonores : les tubas, exceptionnellement les saxophones, et surtout les diverses variétés d'instruments à percussion et les harpes, dont le rôle est descriptif et qui sont surtout appelés à un emploi plus fréquent dans les formes « dramatiques ».

C'est d'ailleurs par le *Poème symphonique*, d'origine dramatique, que se continue vraiment, comme nous le verrons, l'évolution de la Symphonie.

LE CONCERTO

CARACTÉRISTIQUE. — Le Concerto est une Symphonie comportant, dans toute son étendue, un solo instrumental.

La Virtuosité s'impose au détriment de l'Expression.

C'est donc un dérivé de la Forme-Sonate, mais d'ordre inférieur, en ce sens qu'il introduit dans la Musique pure un élément nouveau : la Virtuosité. Il substitue donc, dans une certaine mesure, à l'expression qui est toute la Musique, le déploiement d'un brio purement extérieur, qui se rattache en quelque sorte aux arts plastiques.

Le Plan est celui de la Sonate

Le plan du Concerto reste, en principe, celui de la Sonate ; mais, pour chaque morceau, chacune des trois parties comporte un *Solo* précédé d'un *Tutti* d'orchestre. Leur rôle est de préparer l'entrée ou la rentrée de l'instrument solo et d'assurer, en outre, au virtuose, un repos nécessaire, ainsi que la faculté de vérifier l'accord de son instrument, s'il s'agit d'un instrument à archet ou même à vent.

Chaque thème est exposé avec concision dans le tutti et développé dans le solo qui suit :

Le *premier solo* correspondant à l'exposition dans la Sonate ; le *second solo*, au développement, le *troisième solo*, à la conclusion.

Selon le principe de la Virtuosité, qui domine le Concerto, le troisième solo comporte, vers la fin, un point d'orgue, le plus souvent à la dominante, sur lequel l'exécutant joue ou improvise une cadence de fantaisie, servant exclusivement à mettre en relief ses qualités techniques. Cette cadence peut se trouver placée soit à la fin de l'allegro initial, soit à la fin du final, soit même dans les deux.

La Forme Concerto est d'ordre secondaire.

L'esprit même de la Musique pure se trouve donc ici altéré, non pas par des considérations d'ordre esthétique, comme nous l'avons vu pour la Symphonie, mais simplement en vertu d'une tendance à faire de l'habileté d'exécution le but, alors qu'elle doit rester le moyen. C'est pourquoi, malgré la splendeur des thèmes et des développements d'un grand nombre de concertos, cette Forme n'occupe qu'une place fort secondaire à côté de la Symphonie.

Le Concerto est écrit, en général, pour un seul instrument. Il en compte quelquefois plusieurs, et devient alors double, triple, quadruple, etc.

Le Concerto pour violon naît en Italie. Il dérive de la Suite.

ÉVOLUTION. — Le caractère même du Concerto correspond trop aux tendances de l'Ecole italienne pour que le genre n'ait pas pris naissance dans ce pays. Dès la fin du XVIIe siècle, fleurit en effet en Italie le Concerto pour violon, dont le créateur semble être TORELLI. Il a pour continuateurs CORELLI, VIVALDI et TARTINI.

Jusqu'alors, la dénomination de Concerto s'applique à des Soli de violon dérivant de l'ancienne Suite et dont l'origine remonte, comme nous l'avons vu, au Madrigal accompagné de l'Art Ancien.

Les Classiques allemands, en l'adaptant au clavecin, lui donnent la Forme-Sonate.

L'adaptation du Concerto au Clavecin se fait en Allemagne avec J.-S. BACH et HAENDEL, puis avec Ph.-Em. BACH ; et c'est à partir de ce dernier que la Forme-Concerto devient un dérivé de la Forme-Sonate.

Les Classiques cultivent le Concerto parallèlement à la Sonate et à la Symphonie, notamment MOZART et BEETHOVEN, lequel donne à l'orchestre un rôle si important que le Concerto devient presque une Symphonie avec piano solo.

Les néo-classiques pratiquent aussi ce genre, de même que les Romantiques qui reprennent quelque supériorité dans cette forme moins sévère et où la fantaisie peut se donner plus libre cours.

WEBER, MENDELSSOHN, CHOPIN et SCHUMANN produisent, chacun avec son génie particulier, un ensemble d'œuvres qui n'accusent pas la même décadence que pour la Sonate et la Symphonie.

Cette décadence s'accentue parmi les musiciens contemporains, en raison de ce que les qualités de virtuosité, qui étaient presque la règle chez les maîtres classiques et même romantiques, deviennent de plus en plus l'exception ; en raison aussi de ce qu'une conception de plus en plus élevée de la Musique éloigne les diverses écoles de cette forme secondaire. Les Concertos modernes, d'ailleurs, soulignent une orientation vers la Musique, au détriment de la Virtuosité. Parmi d'assez nombreux compositeurs français et étrangers qui produisent des œuvres de plus ou moins d'intérêt, dans le cadre de la Forme-Concerto, nous citerons seulement BRAHMS, GRIEG, RUBINSTEIN, et surtout SAINT-SAENS, représentant permanent, dans l'Ecole française contemporaine, de la filiation classique.

La décadence du Concerto devient sensible dans l'Art contemporain.

LA VARIATION

CARACTÉRISTIQUE. — La Variation est formée par une succession d'expositions d'un thème, qui se trouve, à chaque répétition, varié dans son rythme, sa mélodie ou son harmonie, et demeure, néanmoins, toujours reconnaissable.

La Variation est une forme accessoire, dérivant du même principe que l'Imitation.

La Variation peut être écrite soit pour un instrument, soit pour l'orchestre.

Elle peut être isolée, et représente alors une forme particulière, sans autre plan déterminé que le principe exposé ci-dessus, sans autre guide que la fantaisie du musicien. Elle peut aussi être employée accessoirement dans la Sonate ou la Symphonie, soit comme procédé de développement, soit en remplacement d'un des morceaux traditionnels.

La Variation est presque aussi ancienne que la Musique : elle dérive du même principe que l'Imitation, et, comme elle, représente un élément de composition susceptible de viser à l'expression.

Elle représente un élément de composition très précieux.

Mais la Variation, en devenant un simple procédé de développement et en cédant, d'autre part, au principe de la Virtuosité, a donné naissance à la forme très spéciale, toute extérieure, du Thème varié qui, après avoir joui d'une faveur extrême, due à l'engouement de la mode, est tombée, en tant que Forme, en complète désuétude.

Mais le principe de la Variation n'en subsiste pas moins comme élément de composition.

Son origine remonte au Chant grégorien, elle recherche un rôle expressif.

ÉVOLUTION. — L'origine de la Variation remonte à l'*Alleluia* du Chant liturgique. On y trouve une sorte de variation mélodique, constituée par l'addition aux notes essentielles de la mélodie qui servent de point de repère, d'ornements qui possèdent une valeur d'accent ou de ponctuation.

Elle se retrouve dans la Polyphonie.

Avec le *Déchant*, la Variation devient polyphonique et se développe, sous cette forme, avec toute son ampleur, notamment dans les œuvres de PALESTRINA. Le caractère de cette variation est essentiellement *expressif* et c'est à elle que se rattachent les *Chorals variés* de J.-S. BACH et de ses prédécesseurs BUXTEHUDE, FROBERGER, PACHELBEL.

Elle devient ensuite purement ornementale et donne naissance au Thème varié.

Mais, sous l'influence du style galant de la Musique de Cour, la Variation perd ce caractère, pour poursuivre un but décoratif et ornemental. Les notes essentielles de la mélodie disparaissent sous une profusion croissante d'ornements. De là dérivent les « agréments » qui surchargent les œuvres des clavecinistes français du XVIIIe siècle, ainsi que le goût toujours plus grand de la Vocalise, qui apparaît dans l'Ecole italienne. En même temps, la *Suite*, dont chaque morceau comporte obligatoirement un *double* (répétition sous forme le plus souvent variée, notamment pour la « Canzona »), développe ce genre de la Variation purement ornementale. Elle crée une forme particulière, dont le principe de la virtuosité aggrave de plus en plus le caractère anti-esthtétique.

La Variation devient alors le *Thème varié* et elle occupe, à ce titre, une place secondaire dans la Sonate et la Symphonie classiques, dont elle se sépare parfois, surtout grâce aux maîtres romantiques, pour constituer une forme indépendante.

Le Thème varié est très en honneur chez tous les classiques et surtout les néo-classiques, toujours enclins aux formules. Chez les maîtres romantiques, la Variation reste fréquente, avec plus de fantaisie encore dans le détail des variations successives. Elle réagit même souvent sur l'éclosion de l'idée mélodique elle-même. C'est ainsi que, chez CHOPIN, les thèmes (à l'encontre de ceux des classiques et surtout de ceux de Beethoven, toujours si sobres), comportent naturellement des ensembles de formules ornementales qui en sont inséparables et ne permettent souvent pas de discerner les notes essentielles de la mélodie. LISZT est à ajouter aux maîtres romantiques chez lesquels la Variation et la Virtuosité se combinent.

Jusque vers le milieu du XIXe siècle, la vogue de cette forme va toujours croissant ; mais elle tombe assez rapidement en

désuétude, plus encore que le Concerto, et pour des raisons analogues, sous l'influence des Maîtres contemporains.

Avec Beethoven elle recherche à nouveau l'expression.

Pourtant, avec BEETHOVEN, réapparaît la Variation expressive, visant non plus à répéter servilement un thème, orné plus ou moins ingénieusement dans son rythme, sa mélodie ou son harmonie, mais à varier ce thème en l'interprétant, c'est-à-dire en en conservant seulement l'esprit et l'essence. La Variation prend ainsi le caractère d'un commentaire, d'une transformation thématique. (Ex. : dernières Sonates, Op. 109 et 111, *derniers Quatuors* (12e, 14e et 15e), *finale de la* 9e *Symphonie*).

Cette tendance s'accentue dans l'École contemporaine.

Cette tendance, reprise par l'Ecole Contemporaine et notamment par César FRANCK (*Prélude*, *Choral et Fugue*, *Variations symphoniques*, *Chorals* pour orgue), se retrouve avec WAGNER dans la musique dramatique, en s'alliant à l'emploi des motifs conducteurs. Le principe même de cette conception est d'ailleurs d'ordre dramatique. Il caractérise la forme nouvelle que tend à prendre aujourd'hui la Variation : elle cesse d'être à proprement parler une forme et redevient un principe de composition véritable. Il faut citer, parmi les Variations modernes, *Istar* de Vincent D'INDY, variation à rebours, dominée par une intention dramatique, évoluant selon un programme précis et se confondant dès lors avec le Poème symphonique dont nous parlons plus loin : La déesse Istar doit, pour sauver son amant, franchir successivement les sept portes des Enfers où il est captif, en abandonnant, à chacune d'elles, une de ses parures ; de là naît la succession de six variations se dépouillant de plus en plus de leurs ornements pour laisser paraître finalement le thème dans sa nudité, non par le procédé du thème varié, mais par celui de la transformation thématique.

LA FANTAISIE

et les Formes secondaires de la Musique pure

La Fantaisie est caractérisée par l'extrême liberté de la forme se rapprochant plus ou moins de la Fugue-Sonate.

CARACTÉRISTIQUE. — La Fantaisie est le prototype des formes, très nombreuses, qui dérivent de la conception romantique et dont le plan indéterminé n'a d'autre guide que le caprice du musicien. Mais toutes, en général, se rattachent, de plus ou moins loin, à la forme type « Fugue-Sonate » en vertu des trois principes : Unitaire, Binaire et Ternaire, qui s'imposent à toute composition ordonnée.

Parfois, cependant, la Fantaisie exclut systématiquement tout plan et tout cadre, même seulement tonal.

La Fantaisie comporte donc un morceau, ou plus rarement plusieurs, se succédant dans un ordre qui rappelle celui des morceaux de la Sonate, et écrits soit pour piano, soit pour un instrument accompagné, soit pour orchestre.

En général, ce ou ces morceaux témoignent, dans une certaine mesure, de la préoccupation d'équilibre et de symétrie représentée par le principe ternaire, mais sans jamais rien d'absolu.

Il en est de même pour tous les *Morceaux de genre et de caractère*, qui sont plus ou moins des variétés abrégées de la Fantaisie (Ex. : le *Caprice*, *l'Impromptu*, le *Scherzo*, qui s'éloigne du Scherzo de la Sonate en se développant dans une absolue liberté, particulièrement avec CHOPIN, etc.).

On peut classer dans la même catégorie tous les morceaux qui comportent une intention descriptive, ou pittoresque, ou expressive (Ex. : la *Barcarolle* s'inspirant du chant des gondoliers ; le *Nocturne* visant à rendre une impression de nuit ou tout au moins de crépuscule ; la *Ballade*, pièce d'origine écossaise, de caractère légendaire et fantastique ; la *Légende*, genre analogue ; le *Feuillet d'Album*, où SCHUMANN excelle, où il a eu tant d'imitateurs, et auquel se rattachent les innombrables variétés de *Pièces détachées* pour piano, ou instruments, ou même pour orchestre, s'inspirant plus ou moins d'une idée poétique ou d'un élément de drame (1).

Les morceaux de Danse se rattachent dans une mesure analogue, au Menuet classique.

Il en est de même également pour les innombrables *Danses* (*Valse*, *Polka*, etc.) dérivant plus ou moins du Menuet classique, mais toujours extrêmement variées comme coupe et surtout comme rythme. Leur ensemble s'enrichit d'ailleurs progressivement de nombreuses danses exotiques (*Mazurka*, *Polonaise*, *Tarentelle*, *Laendler*, etc.), sans parler de celles qui sont plus ou moins en faveur de nos jours, en vertu de modes passagères.

***

Un cas spécial : la Fantaisie d'opéra, qui n'est pas une forme musicale.

A propos de la Fantaisie, nous ne considérons ici que la composition, soit pour piano, soit pour orchestre, s'apparentant plus ou moins à la Sonate, mais basée, avec des développements variables, sur une ou plusieurs idées originales. Cette forme, extrêmement libre, reste cependant une forme musicale.

Il n'en est pas de même des morceaux dénommés également

(1) Ces pièces pourraient être considérées comme appartenant aux formes intermédiaires entre la Musique pure et la Musique dramatique.

« Fantaisies », mais constitués par une succession plus ou moins heureuse de passages d'œuvres dramatiques pour former la *Fantaisie d'Opéra*. Cette production, sans caractère ni plan, n'entre pas dans le cadre de la Musique pure, sans se rattacher pour cela à la Musique dramatique, puisque tous les thèmes, par leur combinaison arbitraire, se trouvent dépourvus de la signification qu'ils possèdent dans le drame.

Ces Formes, dont l'évolution est difficile à déterminer, se développent surtout sous l'influence du Romantisme.

ÉVOLUTION. — On conçoit qu'il est impossible de la caractériser, puisque la forme elle-même en reste indéterminée.

La *Fantaisie*, comme tous les genres qui en dérivent, s'est développée surtout avec l'époque romantique. Mais les classiques l'avaient déjà mise en honneur, et, même avant eux, les clavecinistes du XVIIIe siècle.

BACH écrit déjà une *Fantaisie chromatique* sans aucune tonalité précise. Après MOZART, BEETHOVEN répudie toute apparence même de plan et de cadre, plus entièrement libéré que ses successeurs de toute contrainte de forme.

Les romantiques, malgré la capricieuse liberté des développements, accusent entre la Fantaisie et la Sonate une filiation plus ou moins lointaine, qui redevient plus vague avec les musiciens contemporains (A citer surtout, comme représentants du genre Fantaisie : SCHUBERT, MENDELSSOHN ; pour les contemporains : SAINT-SAËNS (*Africa*) et WIDOR, avec lesquels la Fantaisie se substitue au Concerto pour piano et orchestre).

***

La forme très libre des *Morceaux de genre* et *de caractère* ne comporte pas d'évolution particulièrement caractérisée.

***

THALBERG, Henri HERZ, PRUDENT sont, avec beaucoup d'autres, les peu glorieux représentants de la *Fantaisie d'Opéra*, genre auquel se rattachent, d'assez loin il est vrai, diverses paraphrases de LISZT d'un intérêt purement pianistique, mais transcriptions d'idées musicales plutôt que fantaisies véritables.

LES FORMES INTERMÉDIAIRES

ENTRE LA MUSIQUE PURE ET LA MUSIQUE DRAMATIQUE

Elles ne comportent pas l'emploi du Chant, et, par là, se rattachent à la Musique pure.

D'autre part, elles sont dominées non plus seulement par une intention constructive et architecturale, mais par la Parole et le Geste, toujours sous-entendus. C'est ce qui les rattache à la Musique dramatique.

Formes symphoniques, elles visent, comme la Symphonie, à une **expression** *toujours plus intense, plus complète, et utilisent l'importance croissante du* **Timbre**.

L'OUVERTURE

L'Ouverture est l'application du Prélude à la Musique dramatique.

CARACTÉRISTIQUE. — L'Ouverture est un morceau pour orchestre, destiné à former l'introduction d'une œuvre dramatique. Son but essentiel est de placer l'auditeur dans l'atmosphère où évoluera le drame, d'évoquer les sentiments généraux qui le domineront et le caractériseront.

L'Ouverture est donc une amplification du Prélude, dont le rôle cesse ici d'être purement musical pour devenir dramatique, mais qui a toujours pour objet de *préparer* ce qui va suivre.

Certaines ouvertures constituent des morceaux symphoniques isolés ; mais, dans l'esprit de leur auteur, elles servent toujours d'introduction à un drame projeté ou sous-entendu.

Elle dérive du Madrigal chanté et de la Suite.

ÉVOLUTION. — On trouve l'origine de l'Ouverture dans le « Madrigal chanté » qui, au XVIIe siècle, est employé comme introduction des premières œuvres dramatiqnes. Ce Madrigal prend rapidement la forme instrumentale, qui est celle du prélude de l'*Orfeo* de MONTEVERDE (1607).

Avec ALESSANDRO SCARLATTI, ce morceau instrumental prend l'appellation impropre de « Symphonie » (Sinfonia) et comporte une succession de plusieurs mouvements comprenant en principe : un allegro, un adagio et un presto ; c'est l'ordre même qui s'impose à la Suite, puis à la Sonate. Cette forme se rapproche surtout de la Musique pure, bien que visant toujours, par le choix des idées employées, à faire pressentir aussi complètement que possible les sentiments qui domineront le drame.

Elle est conservée par HAENDEL et GLUCK, chez lesquels, on le sait, l'influence italienne est manifeste, et aussi par LULLI, qui renverse souvent la succession traditionnelle des mouvements, en plaçant un mouvement rapide au milieu de deux mouvements lents.

Elle emprunte ensuite ses thèmes à l'ouvrage qu'elle précède et vise à une impression d'ensemble préparant le Drame qui va suivre

Les Maîtres classiques, pour mieux réussir à créer l'atmosphère du drame, ont l'idée d'écrire leurs ouvertures, non plus comme des morceaux symphoniques indépendants de l'ouvrage qu'ils précèdent, mais *avec des thèmes empruntés à l'ouvrage lui-même*.

L'influence de la Musique pure devient alors moins nette. L'Ouverture, tout comme la Sonate transformée par Beethoven, commence en général par une introduction lente, propre à suggérer l'impression générale, introduction à laquelle succède un mouvement vif, puis, souvent, divers autres mouvements terminés par un allegro ou un presto, selon le principe même qui a présidé à l'éclosion de la Forme-Sonate. Mais le choix, le développement et l'opposition des thèmes sont surtout dominés par leur importance et leur rôle dans le drame et visent à créer une impression d'ensemble correspondant à celle du drame lui-même. Telle est l'Ouverture réalisée par MOZART (*La Flûte enchantée*, 1791), par BEETHOVEN (3 ouvertures de *Leonore*, 1805-07), par WEBER (*le Freyschütz*, 1821, *Euryanthe*, 1825, *Oberon*, 1826) et leurs nombreux successeurs.

De cette conception s'éloigne un peu l'ouverture des grands opéras dits « français », et notamment de celui de ROSSINI (*Guillaume-Tell*, 1829) : le choix et la succession des thèmes, le plus souvent tirés de l'opéra, visent surtout à l'effet extérieur de l'Ouverture elle-même plus qu'à l'impression dramatique d'ensemble qui doit en résulter.

C'est d'ailleurs ce principe qui a donné naissance à la « Fantaisie d'opéra » dont nous avons parlé.

L'Ecole contemporaine cherche de plus en plus à faire de l'Ouverture une véritable *synthèse* de l'œuvre qu'elle précède.

À partir de Beethoven, et surtout avec Wagner, l'Ouverture devient une synthèse de l'œuvre qu'elle précède.

Elle vise alors à présenter tout le drame en raccourci. Comme toujours, c'est dans BEETHOVEN qu'on trouve le germe de cette tendance, que Wagner réalise dans toute sa plénitude. Il est à remarquer que, chez les deux Maîtres, cette notion exclusivement dramatique de l'Ouverture se concilie complètement avec les lois qui dominent la Musique pure et qui s'imposent, comme nous l'avons dit, à toute composition ordonnée.

Ex. : BEETHOVEN, *Coriolan* (1807) :

1er thème (masculin, violent) exprimant la fureur de Coriolan arrivant devant Rome.

2e thème (féminin) évoquant l'intervention maternelle.

Conclusion, dans laquelle les deux thèmes s'opposent, le premier s'apaisant par augmentation pour finir en pianissimo. C'est la synthèse d'un drame se terminant par le triomphe de l'intervention maternelle et affectant, d'autre part, la forme générale de la Sonate.

WAGNER, *le Vaisseau fantôme* (1843) :

1er thème (masculin) exprimant la malédiction qui plane sur le Hollandais.

2e thème (féminin) évoquant Senta et la notion de Pitié.

Conclusion : Rédemption par l'Amour.

WAGNER, *Tannhäuser* (1845, remaniée en 1861) :

1er thème (mouvement lent), Foi et Amour mystique.

2e groupe de thèmes (mouvement vif), Amour sensuel, se rattachant à l'évocation du Venusberg.

Conclusion coordonnant les deux thèmes, en affirmant la suprématie du premier.

WAGNER, *les Maitres-Chanteurs* (1867) :

1er groupe de thèmes, personnifiant les Maîtres et, par eux, la prépondérance de la Règle et de la Forme.

2e groupe de thèmes, exprimant l'ardeur impétueuse de l'Inspiration.

Conclusion coordonnant les deux idées et proclamant la nécessité de l'Ordre et de la Forme, à la condition que l'Idée les anime.

Dans ces trois ouvertures, on retrouve nettement le principe ternaire de la Forme-Sonate ; mais WAGNER ne conserve cette forme qu'autant qu'elle se concilie avec l'idée dramatique, qui reste toujours prépondérante (Ex. : *Lohengrin* (1850) : thème unique évoquant le Saint-Graal, descendant des hauteurs aériennes de l'instrumentation jusqu'aux profondeurs de l'or-

chestre et revenant à son point de départ : évocation des anges apportant le Graal au Montsalvat et remontant au Ciel).

Lorsque le drame, tout intérieur, lui semble dominé par un sentiment très général, il se borne à un court prélude dans lequel un petit nombre de thèmes empruntés à l'œuvre créent simplement l'atmosphère de l'action (Ex. : *Tristan et Yseult* (1859), où le Prélude expose simplement les thèmes les plus expressifs se rattachant à la passion amoureuse, qui est tout le drame).

Enfin, lorsque la complexité de l'action lui semble exclure toute synthèse, il supprime l'ouverture et se borne à un prélude instrumental s'enchaînant directement avec l'action elle-même (Ex. : *La Tétralogie*, qui tout entière sort du Mi bemol initial de *l'Or du Rhin* (1854), évoquant l'élément original d'où émergent progressivement les principaux thèmes, jusqu'au moment où l'Action apparaît, avec la Vie).

LE POÈME SYMPHONIQUE

CARACTÉRISTIQUE. — Le Poème Symphonique est un morceau pour orchestre seul, en une ou plusieurs parties, exprimant et suivant pas à pas une action dramatique selon un *programme* précis arrêté d'avance. C'est pourquoi cette forme est le type de ce qu'on a longtemps désigné sous la dénomination de « Musique à programme ».

Le Poème Symphonique est la Forme même de la Musique à programme où la Forme s'efface devant l'Action dramatique.

Le Poème Symphonique représente donc, par rapport à l'Ouverture, un nouveau pas en avant dans la voie de la Musique dramatique. La Forme n'est plus déterminée par les principes de la Musique pure, mais par l'*action* même que le Poème Symphonique a pour mission d'exprimer.

On conçoit, d'autre part, le rôle considérable que joue l'élément *descriptif*.

ÉVOLUTION. — La notion du Poème Symphonique dérive de la conception romantique. On peut en trouver l'origine dans l'Ouverture de *Coriolan*, de BEETHOVEN (voir le chapitre précédent) où la Forme-Sonate est brisée pour se plier au programme d'une action dramatique. On pourrait même, comme nous l'avons montré précédemment, voir le germe du Poème Symphonique dans les dernières Symphonies de BEETHOVEN, le principe dont cette forme dérive ayant déjà reçu son application dans certaines Sonates du même auteur.

Le germe se trouve dans l'œuvre de Beethoven.

C'est à un des plus grands noms de l'Ecole française, à BERLIOZ, qu'il appartient d'avoir donné toute son ampleur à cette forme romantique. Sa *Symphonie Fantastique* (Episode de

Berlioz développe la forme sous la poussée du Romantisme

la vie d'un artiste, 1830) représente l'épanouissement complet du Poème Symphonique. Elle ne conserve plus de la Symphonie que le titre et les grandes divisions, mais rompt complètement avec les principes de la Musique pure et développe, d'autre part, grâce au « Timbre », l'élément descriptif et pittoresque, en visant à la peinture matérielle de la Nature et de l'Action.

Le rapprochement de BERLIOZ et de BEETHOVEN permet de différencier, entre la Symphonie Classique et le Poème Symphonique romantique, la réalisation de l'intention descriptive. Dans la Symphonie pastorale de BEETHOVEN, elle reste, comme nous l'avons vu, au second plan. Au contraire, elle devient fréquemment prépondérante avec BERLIOZ qui entreprend, dans sa « *Symphonie Fantastique* », la peinture précise, par le moyen des sons, de la Ronde du Sabbat, comme il tente de réaliser par le « Tuba mirum » de son *Requiem* (1837), l'évocation matérielle du Jugement dernier. Il faut noter que cette tendance remonte fort loin : on en trouve déjà la manifestation dans les œuvres de polyphonie vocale de la Renaissance avec leurs onomatopées, leurs reproductions matérielles des chants d'oiseaux, des bruits de guerre, etc.

Le Poème Symphonique progresse avec le Timbre lui même. Il continue la Symphonie.

Après BERLIOZ, le Poème Symphonique, qui de plus en plus se substitue à la Symphonie, est illustré par des œuvres de premier ordre, toutes inspirées par le même principe, atténuant cependant souvent la prépondérance de l'élément descriptif, variant simplement par les moyens de réalisation et surtout par le programme dont chacune d'elles est l'expression musicale.

Les principaux continuateurs de BERLIOZ sont (seconde moitié du XIXe siècle et actuellement) :

Au premier rang : LISZT (*les Préludes*, *Mazeppa*, *Faust*, *Hamlet*, etc.) ;

Puis beaucoup plus tard : SAINT-SAËNS (quatre Poèmes célèbres : *la Danse Macabre*, à noter l'élément descriptif nouveau, tiré incidemment de l'emploi du xylophone ; *le Rouet d'Omphale*, imitation matérielle du mouvement du rouet, qui forme seulement la trame de l'œuvre ; *Phaéton*, *la Jeunesse d'Hercule*).

Henri RABAUD (*la Procession nocturne*).

Paul DUKAS (*l'Apprenti Sorcier*, affectant la forme générale du Scherzo libre).

RIMSKY KORSAKOFF, qui conserve, avec *Aniar*, la co pe et l'aspect général de la Symphonie, mais en la subordonnant à un programme poétique précis (tout comme Berlioz avec sa Symphonie fantastique) et affirme plus encore la filiation di-

recte de Berlioz avec *Sadko*, *Sdhéhérazade* et surtout le *Capriccio espagnol*, morceau visant avant tout au coloris étincelant.

(Il faut rappeler que *Stenka-Razine* de GLAZOUNOV et *Thamar* de BALAKIREW, s'apparentent à « Antar » et à « Schéhérazade », tandis que le *Feu d'Artifice* et *L'oiseau de Feu* de STRAWINSKY accentuent encore fort curieusement la tendance du Capriccio espagnol. Toute la jeune Ecole russe, d'ailleurs, s'attache particulièrement à ces formes nouvelles du Poème Symphonique).

Richard STRAUSS, qui, sans rien modifier au principe même du Poème Symphonique, y introduit toutes les richesses du contrepoint et de l'instrumentation modernes, et use du motif conducteur (*Don Juan*, *Macbeth*, *Ainsi parla Zarathustra*, *Mort et Transfiguration*, *Don Quichotte*, dans lequel on peut constater l'emploi intéressant et dramatique de la « Variation » moderne telle que nous l'avons précédemment définie ; La *Symphonie Domestique* qui, malgré son titre, prend place parmi les Poèmes Symphoniques, en raison du programme précis qu'elle comporte)

Enfin, CLAUDE DEBUSSY (*les Nocturnes*, *la Mer* et surtout *l'Après-midi d'un Faune*), qui applique au Poème Symphonique les principes caractéristiques de l'Art « ultra-moderne ».

L'analyse de ces diverses œuvres est très aisée, grâce au programme qui figure en tête de chacune d'elles.

***

C'est encore à la forme du « Poème Symphonique » que l'on peut, dans une certaine mesure, rattacher certaines *Suites d'orchestre* modernes, dérivant de la même conception, d'intention surtout descriptive ou pittoresque, notamment les *Scènes Alsaciennes et Pittoresques* de MASSENET, la *Suite Algérienne* de SAINT-SAËNS et les *Impressions d'Italie* de Gustave CHARPENTIER.

LE BALLET. — LE BALLET-PANTOMIME. LA PANTOMIME

CARACTÉRISTIQUE. — Le Ballet est une suite de danses, en nombre variable, et destinées à des ensembles chorégraphiques. Il peut, soit former un tout se suffisant à lui-même, soit, et c'est le cas le plus fréquent, être intercalé à titre de divertissement, de hors-d'œuvre, dans un opéra, sans présenter, en général, de lien avec l'action.

Ces formes s'inspirent du geste exprimé, la Parole restant sous-entendue, d'où renversement de l'ordre logique.

Le Ballet-Pantomine est une transformation du Ballet, dans le sens d'une action scénique exprimée seulement par la mimique des personnages et mêlée aux danses.

La Pantomine est une action continue, où la mimique seule exprime l'action et dont la danse est, en principe, exclue.

Ces trois formes sont caractérisées par l'influence du Geste ; mais, tandis que la première (Ballet) n'est qu'une sorte d'extériorisation de la Musique pure, les deux autres (Ballet-Pantomime et surtout Pantomime) représentent une nouvelle étape dans la voie de la Musique dramatique véritable. Comme dans le Poème Symphonique, la Parole est sous-entendue, mais elle s'accompagne ici du Geste exprimé.

Le Ballet isolé et sans action, limité à une exhibition chorégraphique, ne correspond pas au principe même de la représentation scénique, qui demande avant tout l'action. C'est pourquoi il se fond le plus souvent avec le Ballet-Pantomine ; mais, dans ce cas, l'impression d'art est forcément incomplète. Dans les Formes précédentes (Ouverture, Poème Symphonique), la Musique cherchait son point d'appui dans les autres Arts sous-entendus, mais *non-exprimés*. A partir du moment où la Musique fait appel à l'intervention matérielle des autres Arts, la Poésie, langue de l'Intelligence, s'impose avant tout, comme seule susceptible de préciser, d'objectiver l'expression, et, par conséquent, de donner toute sa signification à l'œuvre d'art complète. Les Arts Plastiques, langage des sens, ne peuvent et ne doivent y occuper qu'une place secondaire.

La forme est donc d'ordre secondaire et accessoire.

C'est pourquoi le principe même d'une action musicale, seulement exprimée par le Geste à l'exclusion de la Parole, ne peut donner lieu qu'à une œuvre incomplète et pour ainsi dire « boiteuse », renversant l'ordre logique et mettant en relief l'accessoire, en éliminant l'essentiel.

D'autre part, l'intervention de la Forme-Ballet dans le Drame musical chanté a presque toujours pour résultat, soit de *suspendre l'action* de ce drame musical par un hors-d'œuvre s'adressant presque exclusivement aux sens, soit de *rompre l'unité* nécessaire de cette action, en y introduisant une action secondaire sans aucun rapport avec celle du drame.

ÉVOLUTION. — On ne peut guère assimiler aux genres qui nous occupent les évolutions rythmées du chœur grec, dont nous

avons précédemment déterminé le caractère esthétique (1).

L'origine du Ballet remonte au XVe siècle.

Mais leur origine remonte cependant au XVe siècle, époque à laquelle des pantomimes avec danses, inspirées de sujets empruntés à la Mythologie ou à l'Histoire grecques, sont fort en honneur, surtout en France et un peu aussi en Italie. Des personnalités princières, le plus souvent présentes, se trouvent fréquemment mêlées à l'action, par voie d'allusions incidentes. A vrai dire, la Musique occupe dans ces « Ballets » une place secondaire.

Ils sont de plus en plus en honneur, jusqu'au moment où la création de l'Opéra leur permet de donner naissance à une forme musicale déterminée.

Le Ballet est mêlé à l'éclosion de l'Opéra.

L'Opéra, surtout dès qu'il se développe en France, fait, en effet, appel au Ballet, à titre d'entr'acte ou d'intermède comportant quelquefois du chant. De là naît la forme de l'*Opéra-Ballet* sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir à propos de l'opéra de Lulli.

Le Ballet s'intercale même souvent dans la Comédie parlée (Ex. : *Le Bourgeois Gentilhomme*, de Molière) qui devient ainsi la *Comédie-Ballet*. Sous cette forme, le Ballet s'adresse surtout à l'œil, l'action n'existant que d'une manière très vague et très indéterminée. Il est la simple extériorisation de l'ancienne « Suite ».

Il se détache de l'Opéra vers 1750 et s'enrichit de la Pantomime.

C'est vers 1750 que l'influence d'un grand chorégraphe du nom de Noverre introduit dans le Ballet l'action dramatique véritable, le transformant ainsi en *Ballet-Pantomime*, où la danse occupe toujours une très grande place, suspendant à tout instant l'action de la Pantomime.

Tel est le caractère que conserve le Ballet, soit intercalé dans l'Opéra français, ce qui devient une tradition à peu près absolue, soit comme œuvre dramatique indépendante. A citer notamment, comme représentants de cette dernière forme : Léo Delibes (*La Source*, 1866, *Coppélia*, 1870, *Sylvia*, 1876) et après lui : Widor (*la Korrigane*, 1880, Lalo (*Namouna*). Le Ballet de Delibes, surtout, est, au point de vue musical, le type même du Ballet-pantomime moderne.

---

(1) On constate un retour au principe du Rythme du Geste, tel que la Grèce l'avait conçu, dans les très intéressantes initiatives d'Isadora Duncan et aussi dans le principe de la Gymnastique rythmique de Jaques-Dalcroze. Nous n'en parlons qu'à titre d'indication et seulement pour mémoire, car il n'en résulte pas de forme musicale particulière.

Les *Ballets Russes*, qui jouissent, depuis longtemps déjà, d'une vogue sans précédent, représentent une évolution notable au point de vue de la chorégraphie et de la décoration, non pas de la Musique, qui passe à l'arrière-plan et est sacrifiée à la Danse

Il devient, avec Wagner, un élément d'action.

Avec WAGNER, l'esprit du Ballet se transforme profondément. Il devient, pour la première fois, un *élément de l'action*, subordonné au drame lui-même, et seulement dans les cas très rares où cette intervention du Geste, à l'exclusion de la Parole, semble une condition même de l'action dramatique (Ex. : Scène du Venusberg, de *Tannhäuser*).

Mais une conception très agrandie et très élevée du Ballet amène Wagner, dans toutes ses œuvres, à accorder une grande importance à la *Plastique*, surtout dans les moments du drame où la Parole ne doit pas intervenir. (Ex. : *la Walkyrie*, 1er acte, entrée de Siegmund et scène muette après le départ d'Hunding ; 2e acte, apparition de Brunehilde à Siegmund pendant le sommeil de Sieglinde, etc.) ; *Tristan et Yseult* (1er acte, scène du philtre), etc.

Quant à la Pantomime pure, excluant presque complètement la Danse, elle ne se trouve guère que dans l'Ecole contemporaine, en des œuvres fort ingénieuses de certains musiciens français, qui, en se privant volontairement de la Parole, usent de toutes les autres ressources du Drame musical chanté (A. WORMSER, G. PIERNÉ, J. BOUVAL, etc.).

Ces ouvrages sont, d'ailleurs, spécialement destinés à certains artistes-mimes en vue, continuant la tradition des frères Debureau, qui, vers 1830, assurèrent à la Pantomime une certaine vogue.

Rien n'indique que cette forme incomplète puisse être appelée à un grand avenir.

LA MUSIQUE DE SCÈNE

ou Mélodrame

La Musique de Scène se borne à donner au drame son cadre et son ambiance.

CARACTÉRISTIQUE. — On désigne ainsi un ensemble de morceaux, parfois mêlés de chant, destinés à *accompagner un drame exclusivement déclamé*. Le rôle de la Musique de Scène n'est donc pas d'exprimer l'action elle-même, comme dans l'Opéra, mais de l'envelopper d'une atmosphère qui lui soit appropriée, en utilisant le pouvoir évocateur de la Musique. Elle crée ainsi au drame son *cadre*, son *ambiance*, et y ajoute un élément *pittoresque et descriptif*.

D'autre part, elle *renforce* certains passages de l'action dramatique, en s'accompagnant parfois d'une déclamation non mesurée. N'étant pas limitée à la traduction littérale d'un texte poétique, elle peut plus aisément déborder le cadre et, sous une forme plus imprécise, arriver à une signification plus générale que le drame lui-même. C'est pourquoi elle utilise si volontiers le motif-conducteur, sans négliger d'ailleurs aucune des ressources expressives du drame chanté.

Elle renforce aussi l'action.

Le Chant n'intervient dans la Musique de Scène que comme élément accessoire, le plus souvent pittoresque, et sans lien avec l'action, qui est purement déclamée.

ÉVOLUTION. — On conçoit qu'il ne peut y en avoir, la forme de la Musique de Scène étant étroitement subordonnée au drame qu'elle accompagne. Les modalités que l'on peut constater dans les différentes œuvres qui se rattachent à ce genre suivent donc celles de la Musique elle-même, et, en particulier, de la Musique dramatique.

L'évolution du Mélodrame suit celle de la Musique dramatique.

La Musique de Scène ne se rencontre guère, en tant que forme déterminée, avant la période romantique. Une fois de plus, c'est BEETHOVEN qui, avec *Egmont*, *les Ruines d'Athènes* et le *Roi Etienne* (1810-1811), en fournit les premiers exemples, et après lui MENDELSSOHN (*le Songe d'une Nuit d'été* (1831) et *Athalie* (1841).

SCHUMANN amplifie la forme avec *Manfred* (1848), qui rentre dans le cadre de la Musique de Scène, bien que l'exécution de l'œuvre soit en réalité plutôt destinée au concert qu'au théâtre.

MEYERBEER, avec *Struensee* (1864) applique à la Musique de Scène les principes de l'Opéra français.

MASSENET, avec *les Erynnies* (1873) et BIZET, avec *l'Arlésienne* (1873), donnent un relief et un éclat particuliers à ce genre. Tous deux (le second surtout) font preuve, grâce au judicieux emploi du Timbre, d'une exceptionnelle puissance de coloris et d'une intensité d'expression dont ils puisent les éléments dans les procédés de la Musique dramatique, en particulier de l'art wagnérien.

Enfin Claude DEBUSSY, dans le *Martyre de Saint-Sébastien* (1911), transporte dans la Musique de Scène, comme il l'avait fait dans le Poème Symphonique, la réalisation d'un art d'impression, particulièrement propre, par son principe même, à créer l'ambiance, l'atmosphère du drame, sinon à lui adjoindre toujours un puissant élément expressif.

LES FORMES DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE

Elles ont pour objet l'expression de sentiments déterminés, avec le concours effectif de la Parole et, accessoirement, du Geste.
Elles sont donc caractérisées par le **Chant**.

LE LIED. — LA MÉLODIE

Le Lied est la forme dramatique la plus simple, l'expression première de la Parole chantée.

CARACTÉRISTIQUE. — Le *Lied* est l'expression première de la Musique dramatique sous sa forme la plus simple. Il implique la fusion intime des éléments du langage et de la Musique, par la substitution du mot chanté au mot parlé. Il est donc d'origine littéraire.

Il peut se suffire à lui-même et se passer au besoin d'accompagnement, ce qui est l'exception toutefois, car l'Art moderne rend la Mélodie inséparable de l'Harmonie. Quand le Lied est accompagné, l'Harmonie a alors pour unique but de renforcer l'expression de la Parole chantée.

Le Lied est issu directement de l'âme populaire et s'attache à des sujets profonds et simples, touchant aux entrailles mêmes de l'humanité.

Il est d'origine populaire et se plie au principe ternaire.

Sans lien véritable avec la Musique pure, il se plie cependant en général au *principe ternaire*.

Le Lied est le type et le point de départ de toutes les formes vocales exclusivement expressives ou descriptives.

D'essence toute allemande, comme l'indique son nom, il s'étend aux autres écoles (sauf à l'Ecole italienne de laquelle l'éloigne son caractère très « intérieur »). Mais, avec chacune d'elles, il se transforme et s'écarte en partie de son origine poétique.

La Mélodie est la forme du Chant où la Musique domine la Parole.

La *Mélodie* se différencie nettement du Lied. Avec elle, la Musique passe à nouveau au premier plan et les paroles ne sont plus que le prétexte ou le soutien de la Musique.

Il est d'ailleurs bien entendu qu'il faut toujours considérer ici le sens profond de l'œuvre, et non son titre : beaucoup de morceaux vocaux intitulés mélodies sont de véritables lieder. La réciproque, moins fréquente, peut cependant s'observer.

C'est toujours à l'une de ces deux formes un peu différentes, « *Lied* » ou « *Mélodie* », que se rattachent les innombrables variétés de morceaux vocaux isolés à une voix, n'appartenant pas à un ouvrage dramatique. Tels sont la *Romance*, la *Ballade*, la *Légende*, la *Chanson*, l'*Elégie*, etc. qui se différencient seulement par leur caractère.

ÉVOLUTION. — C'est de la *Chanson Populaire*, telle que nous l'avons étudiée dans l'Art ancien, avec son alternance des couplets et du refrain, que dérive le Lied. Mais, sous l'influence des musiciens allemands du XVIIIe siècle, il prend un caractère artistique et devient une forme musicale véritable.

Le Lied dérive de la Chanson populaire.

HILLER et REICHARDT sont ses précurseurs. Après eux, de nombreux musiciens de second ordre, subissant presque tous l'influence de GOETHE, amènent certains grands maîtres, notamment MOZART, GLUCK et surtout BEETHOVEN, à user incidemment de cette forme, sans lui donner toute son ampleur.

C'est SCHUBERT qui doit être vraiment considéré comme le *créateur du Lied moderne*. Type du génie sans culture, étranger aux préoccupations constructives qui caractérisent la Musique pure, il représente l'inspiration populaire et y puise la fraîcheur et la justesse d'expression avec lesquelles il traduit les idées simples et profondes de ses « lieder ». Ses compositions témoignent d'une vie réelle, intense, d'un vif sentiment de la Nature, que développe le caractère descriptif de ses compositions, lequel, pourtant, se fond toujours dans l'expression du sentiment poétique.

Schubert est le créateur du Lied moderne (caractère scénique).

Toutefois, cette tendance un peu extérieure, dominée par le sens de la Nature et du Fantastique, donne au Lied de SCHUBERT un caractère scénique par la traduction du décor et de l'action au moyen de la Musique (galop du cheval, murmure du vent, bruit de la tempête, évocation des génies, etc., etc.). A cet égard, on peut particulièrement citer, dans l'ensemble considérable de ses 457 lieder : *le Roi des Aulnes*, (1814) tandis que *la Sérénade* (1825) reste le type du Lied émanant directement du sentiment populaire et sans autre but que la recherche de l'expression.

SCHUMANN illustre également le Lied, mais en modifiant le caractère un peu théâtral qui caractérise Schubert. Sa forme est beaucoup plus raffinée, plus intérieure, plus concentrée et

Schumann continue Schubert (tendance toute intérieure).

plus concise. La description et le décor sont absents, l'expression de l'âme domine, et l'accompagnement même perd tout le caractère pittoresque qu'il possède avec Schubert pour devenir l'instrument dialoguant avec la voix, et exprimer ou évoquer ainsi le sentiment lorsque la Parole se tait. A citer particulièrement : *les Amours du Poète* (1840). Remarquer la page expressive, pour piano seul, qui termine et résume l'œuvre entière.

Le Lied évolue vers les formes dramatiques plus complexes.

Les Romantiques allemands (notamment MENDELSSOHN) cultivent le Lied sans lui donner le même relief que leurs deux illustres prédécesseurs. Mais l'Ecole allemande s'éloigne de plus en plus de cette forme première de la Musique dramatique, dont les rares représentants sont, dans l'Epoque contemporaine : BRAHMS et Hugo WOLF.

Henri Duparc et Gabriel Fauré sont les représentants du Lied contemporain.

Par contre, l'École française, et surtout l'École actuelle, s'y attache. Parmi les nombreux compositeurs qui l'illustrent, il faut mettre hors de pair Henri DUPARC, surtout célèbre par un recueil de douze mélodies qui sont en réalité des *lieder*, et par lequel l'École française continue vraiment l'évolution commencée, en ajoutant à l'intensité d'expression de Schubert et de Schumann un sentiment plus raffiné, qui réalise toujours la fusion intime de la Poésie dans la Musique (*l'Invitation au Voyage*, *Phidylé*, *Chanson triste*, etc. vers 1880).

Sans qu'il soit possible de citer les noms de tous les musiciens actuels qui s'attachent à cette forme, il faut noter cependant :

Gabriel FAURÉ, se distinguant aussi par une rare délicatesse dans le sentiment expressif, sensible surtout par l'habile subtilité de l'Harmonie.

La Mélodie, née en Italie, se rapproche du Lied allemand avec l'École française.

La Mélodie, en laquelle la Parole ne se trouve plus aussi étroitement subordonnée à la Musique, n'est pas susceptible, on le comprendra, d'une évolution déterminée. Elle naît avec l'École italienne elle-même ; mais c'est surtout l'École française qui, en la transformant et en la plaçant dans une large mesure sous l'influence du Lied allemand, l'a illustrée avec de très nombreux musiciens, au premier rang desquels il faut citer : GOUNOD, MASSENET et leurs nombreux imitateurs qui, tous, développent le sentiment poétique de la Mélodie, même lorsqu'elle reste avant tout « Musique ».

L'ENSEMBLE VOCAL

CARACTÉRISTIQUE. — Lorsque le Chant cesse d'être individuel pour devenir collectif, son caractère se trouve modifié.

Au point de vue poétique, il ne peut impliquer la même fidélité et la même intensité expressive ; à celui de la Musique, par contre, il gagne en force et comporte une tendance à l'architecture sonore dont il tire un élément de puissance. Toutefois, c'est toujours le solo vocal qui reste l'essence du principe dramatique.

Le chant collectif perd en partie son pouvoir expressif et s'apparente à la Musique pure.

C'est pourquoi l'Ensemble vocal (ensemble de solistes ou Chœur) est surtout propre à intervenir accessoirement dans les Formes plus développées et plus complexes de la Musique dramatique plutôt qu'à constituer par lui-même une Forme véritable, alors que l'Ensemble instrumental (Musique de chambre), ne visant qu'au groupement esthétique des sons, donne naissance à des formes particulières.

Comme pour la Musique de chambre, laquelle, nous l'avons vu, a d'ailleurs été vocale à l'origine, la composition fondamentale de l'Ensemble chanté comporte quatre voix-types : soprano, alto, ténor et basse.

ÉVOLUTION. — Nous avons montré, dans l'Art ancien, l'origine du « Chœur » sous forme d'Ensemble vocal à l'unisson (Grèce et Plain-chant) ; puis, la naissance et le développement de la Polyphonie vocale, qui était alors très en honneur et a même fini par constituer la forme la plus élevée de la Musique.

L'Ensemble vocal ne joue qu'un rôle accessoire en s'alliant aux autres formes dramatiques.

Une évolution analogue, mais plus rapide, se constate dans l'Art moderne, qui, à l'origine, est caractérisé par la Monodie particulièrement propre à l'Expression. Mais rapidement et dès l'époque classique, l'Ensemble vocal se joint à la Monodie pour constituer les diverses formes de la Musique dramatique.

Alors, et selon le principe même de l'Art Grec, l'Ensemble vocal avec chœur subit de plus en plus l'influence du Geste, lorsque les formes dramatiques auxquelles il s'associe comportent une représentation scénique.

L'Ensemble vocal n'est plus alors susceptible d'autre évolution que de celles inhérentes aux différentes époques et écoles.

En tant que forme isolée, l'Ensemble vocal, accompagné ou non, n'occupe qu'une place très secondaire dans les productions musicales. Il ne saurait donner lieu à une étude particulière.

LA CANTATE. — LE POÈME LYRIQUE

CARACTÉRISTIQUE. — La Combinaison de la Mélodie et de l'Ensemble vocal donne naissance à la *Cantate*, puis au *Poème lyrique*, lequel n'est autre qu'un Poème symphonique chanté.

La Cantate est faite de l'union de la Monodie et de la Polyphonie vocales.

La *Cantate* est une succession de morceaux avec soli, chœurs et accompagnement obligé d'instruments ou d'orchestre. En principe, son but est d'exprimer un état d'âme, sous des formes diverses reliées par une unité de conception. Les soli ne supposent pas différents personnages, ils sont simplement l'expression variée d'une même idée.

Mais cette expression comportant toujours un minimum d'action, au moins morale, un élément nouveau apparaît dans la Cantate ; c'est le *Récitatif*, né de la Parole même, ne se fondant pas dans la Musique (comme c'est le cas pour le Lied), mais s'inspirant simplement des inflexions données par la voix aux diverses syllabes, et n'ayant recours à la Musique que pour en renforcer les accents.

Le Récitatif, qui a une valeur explicative, alterne avec la Mélodie, dérivant du Lied, dont la portée est surtout lyrique et où la Parole fond sa propre intellectualité dans celle que la Musique porte en elle-même. Le Récitatif *expose* ; la Mélodie *exprime*. Dans la Cantate, le principe de la Mélodie se concrétise dans la forme de l'*Air*, dérivant, comme nous l'avons vu, du Madrigal ancien et précédé d'une Ritournelle dont nous avons montré l'origine.

La Cantate comporte en général une introduction d'orchestre, un chœur, des récitatifs précédant des airs, avec, quelquefois, des chœurs intercalés, et toujours un chœur pour finir.

La Cantate peut affecter indifféremment un caractère religieux ou profane. Mais, lorsqu'elle est d'ordre religieux, elle est toujours destinée au Concert et non à l'Eglise, bien qu'on l'associe parfois aux cérémonies du culte. Elle devient le type, de la *Musique Sacrée*, mais elle n'est plus la Musique liturgique, qui reste caractérisée par le Chant grégorien et la Polyphonie vocale illustrée par PALESTRINA.

Le Poème lyrique représente une orientation de la Cantate vers le théâtre.

Le *Poème lyrique* est la forme modernisée de la Cantate, réalisée sous l'influence toujours croissante de l'Opéra. Il se déroule, comme le Poème Symphonique, suivant un programme, une action déterminés. Les récitants deviennent alors des *personnages* (1). L'action morale a une tendance à devenir matérielle et, dès lors, le Poème lyrique se transforme, selon son caractère religieux ou profane, en « *Oratorio* » ou en « *Opéra de Concert* » lequel ne se distingue de l'Opéra véritable que par l'absence de représentation scénique.

---

(1) Les Poèmes lyriques comportant un ou des récitants sont en réalité des Cantates.

Cette suppression du Geste, lorsque la Parole est exprimée devient normale, alors que la réciproque, constatée dans la Pantomime, ne pouvait donner lieu qu'à un genre incomplet. La Parole est, en effet, l'essentiel, le Geste et le Décor sont l'accessoire et, dans les cas nombreux où les moyens de réalisation scénique ne permettraient qu'une représentation visuelle défectueuse, la Parole et la Musique sont susceptibles de suggérer à l'imagination une Plastique plus parfaite que la réalisation qu'on en pourrait tenter.

La Cantate naît en Italie en même temps que l'Opéra et l'Oratorio.

ÉVOLUTION. — Nous avons indiqué, en étudiant l'École italienne, la transformation qui s'est accomplie, en 1600, par la substitution à l'ancienne Polyphonie de la Monodie basée sur le Récitatif. De là naissent toutes les formes dramatiques modernes et, en particulier, la *Cantate*, dérivant de l'ancien Madrigal. Mais le génie tout extérieur de l'Italie engage immédiatement la Cantate dans la voie du style théâtral et tend ainsi à la rapprocher de l'Opéra. Elle devient donc aussitôt :

Sous forme religieuse, l'Oratorio, avec CARISSIMI ;

Sous forme profane, l'Opéra lui-même, avec MONTEVERDE.

La Cantate, peu conforme aux tendances de l'Italie, se rapproche beaucoup plus de l'esprit allemand, et c'est en effet dans ce pays qu'elle se développe.

Schütz l'importe en Allemagne et devient le précurseur de Bach.

SCHUTZ (1) rapporte de ses voyages en Italie la notion du Récitatif et de la Monodie et s'affirme, notamment avec ses *Petits Concerts Spirituels* (1636-1639), le précurseur véritable de la Cantate allemande. Il allie au Récitatif la Mélodie, sans qu'apparaisse encore autrement qu'à titre d'ébauche, le sentiment de la carrure et du rappel conclusif du motif initial. La tonalité moderne elle-même est encore très incertaine, l'harmonie de SCHUTZ restant soumise, en principe, à l'influence des modes anciens. Mais déjà s'affirme avec lui, par opposition avec les tendances italiennes, un art intérieur, subjectif, s'attachant à traduire les intimes aspirations de l'âme.

Bach porte la Cantate à son apogée.

SCHUTZ est le précurseur de Jean-Sébastien BACH, avec lequel la Cantate moderne prend toute son ampleur. Avec lui, le Récitatif est arrivé à son degré de perfection, comportant trois éléments d'inégale importance : le Mot, puis le Rythme, puis le Son — renversement des bases fondamentales de l'Art polyphonique du Moyen âge. — Le Récitatif ne connaît alors d'autre loi que la marche rationnelle du discours oratoire.

---

(1) Certaines de ses œuvres sont signées « Sagittarius ».

La Mélodie se plie au principe ternaire, qui, à partir de BACH, s'impose, comme nous l'avons vu, à toutes les formes de l'Art Moderne. La Mélodie de BACH transforme à cet égard celle de SCHUTZ, dans laquelle la présence de certaines cadences était d'origine exclusivement musicale. Elle comporte, comme et plus encore que dans SCHUTZ, la présence de vocalises, dont le Récitatif est toujours dépourvu, et qui possèdent une signification expressive liée aux paroles, d'après le principe de l'Alleluia de l'Art Ancien. Elle cesse d'être la Mélopée continue où les phrases se suivent sans se répéter et se soudent étroitement au Récitatif dont elle émane ; cette Mélopée devient, avec BACH, la Mélodie véritable, soumise au principe ternaire.

La Polyphonie devient l'Harmonie, basée sur le principe de la Tonalité moderne ; le sens de l'opposition des mélodies tonales donne naissance à la Fugue.

L'orchestre, enfin, qui n'existe chez SCHUTZ qu'à l'état rudimentaire (quelques instruments), prend déjà avec BACH une certaine importance ; quatuor à cordes, immuable, avec adjonctions très variables de bois et de cuivres, et surtout d'orgue. C'est la première manifestation du génie symphonique de l'Allemagne, dont nous avons montré le développement.

Au point de vue de la Musique sacrée, dont la Cantate d'Eglise est le type, BACH continue SCHUTZ ; le même esprit l'anime, de recueillement, de piété, de mysticisme, d'aspiration de l'âme humaine vers Dieu. Conséquence de la Réforme religieuse provoquée par la Renaissance, cette aspiration se fait tendre et hardie à la fois ; l'Homme ose secouer la terreur mystique que lui imposait le Moyen âge et il parle à la divinité. Alors, la Musique religieuse devient humaine, substituant à la rigueur du Psaume de pénitence la tendresse presque amicale des oraisons. Au Moyen âge, aucun croyant n'élevait individuellement la voix et, seule, la collectivité des fidèles adressait au Créateur une supplication ou un cantique d'actions de grâces. Avec SCHUTZ et BACH, la voix de l'Homme ose monter vers la Divinité.

La Cantate d'Eglise occupe dans l'œuvre de BACH une place considérable. Il n'en a pas écrit, en effet, moins de 295, parmi lesquelles nous nous contenterons de citer particulièrement celles de *Pâques* et de la *Pentecôte*. Mais il a aussi appliqué cette forme à des sujets profanes, notamment *Le défi de Phébus et de Pan*, *Nous avons un nouveau gouvernement*, etc. (1).

---

(1) Les dates exactes de composition de ces diverses œuvres sont très incertaines.

C'est presque exclusivement sous la forme profane que la Cantate continue à exister après BACH car, au point de vue de la Musique sacrée, les progrès incessants de l'Opéra transforment rapidement, et avec BACH lui-même, la Cantate en Oratorio, forme que nous étudierons plus loin.

Après Bach, la Cantate semble abandonnée.

La Cantate, abandonnée presque dès sa naissance par l'Ecole italienne, est peu en honneur en Allemagne chez les successeurs de BACH. A peine peut-on citer, pour mémoire, les neuf cantates écrites par MOZART à l'intention des Loges Maçonniques.

Elle renaît, comme composition de circonstance avec les musiciens français de la Révolution.

C'est dans l'École française, avec les musiciens de la Révolution, notamment GOSSEC et CHERUBINI, que l'on retrouve cette forme en tant que composition de circonstance destinée aux différentes fêtes de l'époque révolutionnaire.

Dans l'École contemporaine, la Cantate a à peu près disparu pour faire place, soit au Poème lyrique, soit à l'Oratorio ou à l'Opéra. Le terme seul subsiste pour être appliqué à un type d'exercice purement scolastique, qui sert de base au concours annuel pour le Grand-Prix de Rome.

Le Poème lyrique se substitue à la Cantate avec le Romantisme.

Le *Poème Lyrique* se développe avec l'École romantique, comme d'ailleurs le Poème Symphonique auquel il se rattache Il devient bientôt l'« Opéra de concert », forme convenant à toutes les œuvres dramatiques qui, par leur caractère, se prêtent imparfaitement à une réalisation scénique.

On en trouve l'origine dans Beethoven

On en peut voir le germe (comme aussi celui du Poème Symphonique lui-même) dans le final de la 9e Symphonie de BEETHOVEN. Mais les premiers exemples illustres que l'on peut citer de Poèmes lyriques véritables sont les Scènes de *Faust*. de SCHUMANN (1845) et la *Damnation de Faust* de BERLIOZ (1846).

Schumann et Berlioz l'illustrent.

Il est à remarquer que ce double point de départ du Poème lyrique est précisément inspiré par le *Faust* de Gœthe, œuvre immense et touffue, où le plus grand génie du romantisme littéraire se manifeste tout entier dans la diversité et la complexité de ses idées philosophiques.

SCHUMANN et BERLIOZ, suivant chacun leur tempérament propre, ont traduit une partie de ce vaste poème ; SCHUMANN, en exprimant le côté humain, intérieur et surnaturel, représenté par le personnage de Faust ; BERLIOZ, en développant au contraire le côté fantastique, extérieur et descriptif, et s'attachant au personnage de Méphistophélès, d'après les principes esthétiques que nous avons définis à propos de sa « Symphonie fantastique ». Ces deux musiciens étaient ainsi amenés à concevoir des œuvres fort différentes, mais s'éloignant toutes deux des

conditions de la réalisation scénique, bien qu'on ait tenté, pour la seconde, une adaptation en vue de laquelle elle n'était pas conçue et peu compatible avec sa nature.

Nous aurons l'occasion de voir plus loin qu'un musicien français, GOUNOD, s'est inspiré, lui aussi, de l'œuvre de Gœthe, mais en la limitant à un drame d'amour de forme concrète entrant tout à fait dans les conditions de l'Opéra véritable.

BERLIOZ (comme plus tard Gounod) s'inspire aussi de Shakespeare, dans *Roméo et Juliette* (1839), drame de concert comme la *Damnation de Faust*, mais qui se rapproche plus encore que cette dernière œuvre du Poème Symphonique : la partie essentielle de l'ouvrage appartient, en effet, à l'orchestre seul (Tristesse de Roméo. Scène d'amour. Fête chez Capulet).

Le Poème lyrique tend à se fondre dans l'Opéra.

Dans les Écoles romantique et contemporaine, le Poème lyrique est loin d'avoir la même importance que le Poème symphonique. Celui-ci, en effet, se substitue progressivement, en tant que Musique pure, à la Symphonie classique, en conformité de la tendance romantique et de l'influence croissante du Timbre ; tandis que le Poème lyrique, dans lequel la Parole passe au premier plan, se fond de plus en plus dans l'Opéra et le Drame lyrique, qui sont les formes dramatiques les plus complètes.

Pourtant, Gustave Charpentier se révèle comme le continuateur de Berlioz.

Cependant, dans certains cas très particuliers, où le sens dramatique tend à l'expression de sentiments généraux, sans action déterminée, même intérieure, la forme du Poème lyrique s'impose, à l'exclusion de celle de l'Opéra. Il en est ainsi d'une œuvre que, par exception et pour cette raison, nous sommes amenés à signaler : *la Vie du Poète* (1892) de Gustave CHARPENTIER, musicien lié d'ailleurs à Berlioz par une étroite filiation. Ce Poème lyrique se propose simplement de traduire (et traduit en effet avec un rare bonheur) les états d'âme successifs du Poète ; il se rapproche ainsi dans une large mesure de l'esprit de la Cantate et s'éloigne encore plus que la « Damnation de Faust » des conditions du théâtre, ainsi que le démontre l'adaptation théâtrale que l'auteur en a tardivement tentée sous le titre de *Julien* (1913).

L'ORATORIO

L'Oratorio est la dernière étape de la Musique dramatique avant l'Opéra.

CARACTÉRISTIQUE. — L'Oratorio est une action dramatique pour soli, chœur et orchestre, dont le sujet et les personnages sont empruntés à l'Histoire Sainte.

C'est une amplification de la Cantate et aussi une orientation de celle-ci dans la voie de l'Opéra, sans que cependant l'Oratorio cesse d'être conçu pour le concert ; ce n'est que très exceptionnellement qu'il peut donner lieu à une représentation théâtrale. Il ne convient pas à l'exercice du culte, beaucoup moins encore que la Cantate, bien que, comme elle, il y soit quelquefois associé.

ÉVOLUTION. — L'Oratorio prend naissance au XVIe siècle lorsque « l'Association de l'Oratoire », société d'éducation fondée par Filippo NERI à l'usage des prêtres séculiers, agrémente ses assemblées de musique, qui consiste d'abord en hymnes, auxquelles, plus tard, PALESTRINA substitue diverses pièces polyphoniques.

Il naît en même temps que l'Opéra.

Sous l'influence de la Réforme florentine, étudiée avec l'École italienne, Emilio del CAVALIERE donne, en l'an 1600, la *Représentation de l'Ame et du Corps*, le premier oratorio véritable. Cette forme éclot donc à Florence, en même temps que l'Opéra, dont l'Oratorio se différencie seulement par la nature du sujet ; car, à l'origine et pendant un demi-siècle, il s'accompagne toujours d'une représentation théâtrale.

C'est CARISSIMI, qui, en éloignant l'Oratorio du théâtre, inaugure l'Art religieux italien du XVIIe siècle. Il n'en conserve pas moins une tendance très objective, extérieure, plus dramatique que lyrique, évoquant moins les sentiments religieux que les personnages et les faits matériels de l'Écriture Sainte (*Jephté*, *les Histoires sacrées*, *le Jugement de Salomon*).

Carissimi l'éloigne du théâtre mais lui laisse sa tendance dramatique.

La Monodie en forme de Récitatif constitue, selon la doctrine florentine, le fond de l'œuvre, mais déjà avec un relief musical qu'elle ne comportait pas chez Cavalieri et d'où naît la Mélodie véritable. Cette Mélodie est d'ailleurs éclatante, lumineuse, et s'accompagne d'une polyphonie dans laquelle abondent les souvenirs de Palestrina, comme un dernier hommage rendu à l'Art ancien.

Cette tendance décorative de l'Oratorio de Carissimi gagne l'École allemande avec HAENDEL, génie expansif, tout en étendue, dont la carrière officielle et mondaine à la cour d'Angleterre a contribué à développer le goût pour la majesté, et la pompe extérieure. Cette tendance, alliée à un sens très vif du pittoresque et de l'effet décoratif, fait de ses Oratorios une colossale apothéose de l'histoire sacrée du peuple d'Israël, de ses prêtres, de ses guerriers et de ses prophètes. C'est une fresque immense que la Foi anime, mais non la Piété (*le Messie*, 1741 ;

Hændel conserve la même tendance décorative.

Judas Macchabée, 1746 ; *Samson*, 1742 ; *Saül*, 1739 ; *Israël en Egypte*, 1739, etc.).

HAENDEL amplifie donc l'oratorio de Carissimi en en conservant l'esprit, mais avec beaucoup plus de développements; visant, comme Carissimi, à l'éclat et au décor, il accentue le caractère vocal de l'Oratorio, et c'est de la voix et de l'ensemble vocal qu'il tire ses effets les plus puissants. La Fugue, notamment, est employée comme élément décoratif du plus grand effet.

Bach lui oppose un art intérieur, qu'anime la Piété.

A l'Oratorio de Hændel s'oppose celui de BACH, continuateur de Schutz, et dont les tendances, toutes en profondeur, ont été définies à propos de la « Cantate ». Chez Bach, dont la destinée obscure s'est écoulée dans une sorte de retraite, à l'ombre du sanctuaire, l'Ame humaine est en réalité l'unique personnage de l'art religieux. Il anime d'ailleurs cet art d'une sorte de vie surnaturelle et le résume en l'action produite sur l'Ame par la Divinité. Jésus, qui ne paraît jamais dans l'Oratorio de Hændel, est, au contraire, le personnage principal dans l'art religieux de Bach. L'amour divin s'y traduit d'ailleurs avec une exaltation et une allégresse qui se développent en architectures imposantes, mais qui n'écrasent jamais la force du sentiment intime (Deux *Passions*, selon Saint-Jean et selon Saint-Mathieu (1729), *Oratorio de Noël*, etc.).

Le Récitatif et la Mélodie cherchent à s'insinuer dans l'âme, plutôt qu'à étonner par leur éclat. L'Harmonie moderne et même la Fugue visent à se faire plus pénétrantes et non à éblouir par leur puissance décorative. Le Choral, si propre à l'expression du recueillement et de la prière, achève de souligner le caractère de l'Oratorio de Bach, auquel il est très particulier et qu'il imprègne de l'esprit de l'art populaire.

Enfin, à l'inverse de celui de Hændel, l'Oratorio de Bach est d'essence instrumentale et c'est en cela qu'il s'affirme plus nettement allemand et répudie l'influence italienne.

Tel est l'esprit très différent qui anime les grands créateurs de l'Oratorio moderne : CARISSIMI et HAENDEL sont les illustrateurs de la Bible, SCHUTZ et BACH se font les musiciens humains de l'Évangile, et on trouve dans cette opposition quelque chose de la divergence de conception qui, plus tard, se manifeste, comme nous l'avons vu, entre Schubert et Schumann à propos du « Lied ».

En Italie, l'Oratorio entre en décadence.

Hændel et Bach dominent tout l'Oratorio moderne, qui, après eux, ne continue son évolution que dans les écoles allemande et française ; en Italie, en effet, le goût dominant de la

représentation théâtrale en précipite la décadence ; c'est à peine si A. SCARLATTI et, après lui, STRADELLA, MARCELLO, DURANTE et LEO peuvent en retarder la fin inévitable.

En Allemagne et en France, il suit la même évolution que les formes symphoniques.

En Allemagne, comme en France, l'affaiblissement progressif de la Foi modifie le caractère de cette Forme de l'art. HAYDN, avec *la Création* (1796) et *les Saisons* (1802), s'attache surtout à l'effet descriptif, à la traduction plus ou moins littérale et matérielle de la Nature, plutôt qu'à l'Art religieux véritable.

BEETHOVEN n'aborde que très incidemment l'Oratorio avec *le Christ au Mont des Oliviers* (1802), sans lui imprimer le puissant relief dont témoigne la partie de son œuvre se rattachant aux grandes formes de la Musique pure.

SCHUMANN, avec *le Paradis et la Peri*, MENDELSSOHN, avec *Paulus* (1835) et *Elie* (1847), appliquent à l'Oratorio les principes de l'Art romantique. Cette tendance s'accuse encore avec BERLIOZ : *l'Enfance du Christ* (1850-54) et LISZT : *Christus et Elisabeth*, où se retrouve, pour chacun d'eux, sa conception du Poème Symphonique et du Poème lyrique.

César Franck reprend la tradition de Bach

Il faut arriver jusqu'à César FRANCK pour rencontrer l'Oratorio se rattachant à celui de Jean-Sébastien Bach par une filiation directe, et animé, comme celui de Bach, d'un profond sentiment humain de piété ; *Rédemption* (1874) et surtout *les Béatitudes* (1869-79) consacrent une véritable renaissance, d'ailleurs momentanée, de cette forme, la reprise des mystiques entretiens entre l'Homme et Dieu, que nous avons trouvés, deux cents ans plus tôt, caractérisant l'Art religieux de Bach. Mais ils sont animés, chez le musicien moderne, d'une foi plus simple, plus naïve et presque candide, par laquelle César FRANCK représente, dans l'évolution de l'Art religieux contemporain, une sorte de glorieuse exception. Il ajoute, d'autre part, à l'Oratorio toute la richesse expressive de l'Harmonie et de l'Instrumentation modernes.

L'esprit religieux s'efface de l'Oratorio moderne.

L'Ecole française continue, presque seule aujourd'hui, à s'attacher à ce genre, mais sans qu'aucune de ses œuvres soit inspirée de l'esprit religieux véritable qui domine l'œuvre de Bach, comme celle de Franck :

Félicien DAVID, avec *le Désert* (1844) voit dans l'Oratorio le prétexte d'aimables évocations de l'Orient, qu'il affectionne ; GOUNOD, avec *Rédemption* (1882) *Mors et Vita* (1885), allie à une pompe toute ecclésiastique la grâce amoureuse de sa musique profane ; MASSENET, avec *Marie-Magdeleine* (1872) et *Eve* (1875), transporte dans l'Oratorio la sensualité qui caractérise ses opéras ; SAINT-SAËNS, avec *le Déluge* (1877), applique

à l'Oratorio la tendance classique, le génie constructif et la clarté dont il fait preuve dans toutes les formes de la Musique pure. (On ne peut guère classer parmi les Oratorios *Samson et Dalila* (1877), opéra véritable malgré son sujet biblique).

Gabriel Pierné continuateur de César Franck.

Il faut enfin signaler tout particulièrement l'attachement à l'Oratorio de l'un des plus remarquables continuateurs actuels de César Franck, Gabriel PIERNÉ, qui, avec *l'An mil*, *la Croisade des Enfants*, *les Fioretti de Saint-Francois d'Assise*, apporte à cette forme des éléments nouveaux du plus haut intérêt : intention pittoresque et dramatique qui n'étouffe pas le sentiment profond de l'œuvre, intervention des voix d'enfants, dont il tire un élément d'émotion très précieux.

L'OPÉRA. — LE DRAME LYRIQUE

Cette forme est l'expression complète de la Musique dramatique.

CARACTÉRISTIQUE. — Cette forme, la plus complète de celles qui se rattachent à la Musique dramatique, consiste dans la représentation scénique d'une action musicale profane. La Musique fait donc appel d'une manière effective au concours de la Parole et du Geste.

Selon les deux tendances qui président à la mise en œuvre de cette forme, il y a lieu de distinguer :

Opéra : spectacle.

1° *L'Opéra*, qui vise surtout au *spectacle*, en accordant à la Musique une importance plus ou moins grande, mais sans qu'elle soit le but essentiel ;

Drame lyrique : expression.

2° *Le Drame Lyrique*, qui recherche au contraire l'*expression* ; la Musique y forme le fond de l'œuvre et reste prépondérante, notamment par l'importance toujours croissante donnée à l'élément symphonique.

ÉVOLUTION. — Les deux genres, *Opéra* et *Drame Lyrique*, sont nés en Italie. Leur évolution se poursuit parallèlement selon le génie particulier des races : l'Opéra sera en honneur dans les écoles italienne et française ; le Drame Lyrique sera susceptible, en Italie, d'un développement limité et s'épanouira pleinement dans les productions de l'École allemande.

I. — Les Origines

L'OPERA PRIMITIF ITALIEN

Comme pour l'Oratorio, on peut voir l'origine lointaine de l'Opéra dans les représentations religieuses et populaires déjà en honneur en Toscane au XIVe siècle ; mais ces spectacles ne se

rattachent pas à une forme musicale déterminée ; il y manque l'élément essentiel de l'Art dramatique : la Déclamation musicale se rapprochant de la phrase parlée.

Le récitatif florentin. — La conception de l'Opéra est réalisée à Florence, sous l'influence d'un cénacle de poètes et de littérateurs réunis autour d'un gentilhomme de haute culture, Giovanni Bardi, qui continue la tradition artistique des Médicis.

Le Récitatif réalise au nom de la Poésie la subordination de la Musique à la Parole.

La doctrine s'inspire de l'esprit de la Renaissance :

1° Au point de vue esthétique, par le *retour à l'Antiquité*, avec, comme conséquence, la réaction contre le Moyen âge ;

2° Au point de vue musical, par l'abandon de la Polyphonie vocale, à laquelle se substitue la *Monodie* accompagnée, sorte de retour, dans l'ordre profane, au principe du Chant grégorien et même de l'Art grec.

Ces principes ont pour conséquences :

1° Le choix de sujets empruntés à l'Antiquité et la recherche de la fusion intime de tous les Arts ;

2° L'emploi, d'abord exclusif, du Récitatif, qui consacre la subordination complète de la Musique à la Poésie. Le Mot devient, en effet, l'essentiel ; ensuite vient le Rythme, et enfin le Son. La Musique se borne donc à renforcer très modestement les accents de la Déclamation parlée sans viser par elle-même à aucun pouvoir expressif, ni par la Mélodie encore inexistante, ni par l'Harmonie, rudimentaire et réduite à la pratique de la basse continue (avec, de temps à autre, quelques courtes mesures de chœurs), ni par la Symphonie, limitée à quelques instruments accompagnants.

Il résulte de cette quasi-exclusion de la Musique une clarté parfaite, mais aussi une sécheresse un peu stérile.

Tel apparaît l'Opéra primitif, lorsqu'après l'intercalation de morceaux de musique pure, de plus en plus nombreux, dans les comédies littéraires, l'idée vient de représenter par l'usage des sons une action dramatique.

Deux chanteurs italiens, Peri et Caccini, sont les premiers créateurs du genre, par la *Daphné* de Peri et surtout par l'*Eurydice* que tous deux écrivent, en l'an 1600, à l'occasion du mariage de Marie de Médicis et d'Henri IV.

(Rappelons que c'est au cours de cette même année que, basée sur les mêmes principes, naît également à Florence, avec Cavaliere, l'autre grande forme dramatique moderne que nous avons précédemment étudiée : l'*Oratorio*).

Les musicien réagissent et créent le Drame lyrique.

Le drame lyrique. — La réforme florentine est l'œuvre de poètes et de littérateurs. Elle devait provoquer une réaction de la part des musiciens. ORAZIO VECCHI tente, le premier, d'opposer à l'Opéra récitatif naissant un retour au style polyphonique, par le *Madrigal dramatique*, sorte de symphonie vocale, sans soli, accompagnée d'instruments et avec programme déclamé.

Il appartenait à GAGLIANO de s'efforcer de faire entrer dans l'Opéra l'esprit de la Musique pure en donnant notamment aux chœurs une importance extrême. A cet égard, sa *Daphné* (1607) représente un vrai tournant de l'Opéra ; mais la déclamation hésite encore entre le Récitatif florentin et la Mélodie en forme d'Air, tandis que le cadre tonal oscille entre les modes anciens et la tonalité moderne.

Monteverde met en œuvre tous les éléments du Drame lyrique moderne.

MONTEVERDE est vraiment le créateur génial du Drame lyrique : il recherche avant tout la Vie dans toute son intensité. Il enrichit le Récitatif de la Déclamation mélodique et permet à la Musique d'user de son pouvoir expressif par l'action combinée : de la *Mélodie dramatique*, en laquelle se trouvent déjà toutes les variétés de l'*Air* (Récitatif, Variation à deux parties, Da Capo, etc.), de l'*Harmonie moderne* (dont Monteverde est le véritable metteur en œuvre par l'emploi nouveau des dissonances : 7e de dominante, 9e, et même quinte augmentée), d'un retour à la *Polyphonie vocale* et, enfin, de la *Symphonie*, dans laquelle il substitue à l'ancienne famille des violes celle des violons, reine de l'orchestration moderne. Son instrumentation s'enrichit, d'autre part, des instruments à vent (trompettes, cornets, trombones, flûtes) et à percussion (timbales) ; et, pour la première fois, on constate une recherche du pouvoir expressif et pittoresque des timbres. Monteverde fait prendre à son orchestre une part active dans le drame ; c'est lui qui, le premier, tire parti du pouvoir émotif du trémolo, l'un des grands ressorts de l'effet dramatique. Enfin, il utilise déjà le *leitmotiv*.

Il évolue déjà lui-même vers la prédominance du chant.

L'œuvre dans laquelle ces tendances s'accusent le plus complètement est *Orphée*, représenté en 1607, c'est-à-dire la même année que la *Daphné* de Gagliano. Mais la souplesse toute italienne de Monteverde l'amène lui-même à une évolution caractéristique avec sa dernière œuvre : *Le Couronnement de Poppée* (1642), qui n'est plus seulement, comme *Orphée*, l'aboutissement de la Renaissance italienne, mais le point de départ de l'Opéra italien du XVIe siècle Cette œuvre restitue à la Musique sa

predominance sur la Parole, elle accorde une importance croissante aux voix, au détriment de la Symphonie ; elle témoigne, en outre, d'une recherche nouvelle de l'éclat et de la couleur et substitue le sujet historique à la donnée mythologique ou légendaire.

L'élément mélodique. — Les Maîtres italiens suivent, pendant le XVIIe siècle, les tendances de la dernière œuvre de MONTEVERDE. Le *Chant*, inséparable du génie de l'Italie, est de plus en plu en honneur.

La prépondérance vocale s'accentue.

A *ROME*, une famille de Mécènes, les princes BARBERINI, favorise l'éclosion d'un grand nombre d'œuvres inspirées du noble style antique et dont le nom de LORETTO VITTORI (*Galatea*) résume les tendances de la façon la plus parfaite. Il faut cependant noter :

1° La première apparition, vers le milieu du XVIIe siècle, de l'élément *comique* dans un Opéra (*Il Falcone*) dont les paroles ont pour auteur un poète qui devait devenir peu après le Pape Clément IX ; c'est l'origine de l'*Opera-Buffa* qui prendra tout son essor en Italie avec Pergolèse ;

L'élément comique apparaît.

2° Le développement de l'Opéra à *machines*, où la mise en scène éclipse la Musique et la Poésie.

La mise en scène se développe.

A *VENISE*, l'Opéra historique jouit d'une grande vogue en même temps qu'il perd son caractère aristocratique pour devenir populaire, romanesque, et s'attacher davantage au Chant solo, à l'exclusion des chœurs ; les moyens polyphoniques, vocaux et instrumentaux, y sont à nouveau très restreints.

L'Opéra devient historique et s'attache au solo vocal.

FRANCESCO CAVALLI (*Didone*, 1641 ; *Eritrea*, 1652 ; *Serse*, 1660 ; *Ercole*, 1662) personnifie particulièrement cette tendance, continuée par LEGRENZI.

Mais, bientôt, se manifeste dans l'Opéra l'influence de la Cantate, à ce moment très en honneur. Avec CESTI (*La Pomme d'Or*, 1646), puis STRADELLA, s'accuse la préoccupation de mêler à l'action dramatique des *Airs de concert* inspirés par les principes de la Musique pure et caractérisés, notamment, par la généralisation de l'air *Da Capo*, qui repose sur le principe ternaire.

La Musique pure influence l'Opéra.

D'autre part, surtout avec STRADELLA, s'accentue encore la préoccupation presque exclusive du Chant, du *bel canto* et notamment de la vocalise surchargée d'une profusion d'ornements, visant à ce que la mélodie, pénétrée de l'émotion du drame, suffise à l'expression aux lieu et place de la déclamation.

La prépondérance de la Mélodie s'accuse.

A. Scarlatti recherche l'expression symphonique.

A *NAPLES*, le *bel canto* règne avec PROVENZALE et ALESSANDRO SCARLATTI, lequel, cependant, réagit en partie contre les tendances de son École en témoignant d'un sens constructif, d'une recherche expressive et surtout symphonique dont s'éloignent de plus en plus les Italiens (*Grisélidis*, 1721 ; *Tigrane*, 1715). Il se rapproche donc en cela de la tradition de Monteverde. C'est en Allemagne que Scarlatti aura ses véritables continuateurs.

On constate, avec Stradella et Scarlatti, une force et un relief de l'idée musicale qui font déjà pressentir tout le parti dramatique que, plus tard, Hændel et surtout Mozart tireront de la seule Mélodie.

Donc, dès l'origine, l'Opéra primitif italien contient en germe les trois formes fondamentales de l'Opéra et du Drame Lyrique ;

1° L'*Opéra Récitatif*, qui sera continué par LULLI, RAMEAU et GLUCK ;

2° *Le Drame Lyrique* symphonique, qu'illustreront, beaucoup plus tard, WEBER et WAGNER ;

3° *L'Opéra mélodique*, qu'auparavant, caractérisera MOZART.

II. — Les Formes fondamentales

A. — L'OPÉRA-RÉCITATIF

(XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES)

Le Ballet préside à la naissance de l'Opéra français.

Les tendances françaises. — Le Ballet. — Comme nous l'avons montré à propos du Ballet, le goût très vif des spectacles brillants, des représentations luxueuses, affectant généralement le caractère de fêtes princières, avait pénétré en France depuis fort longtemps. Le Ballet, notamment, avait pris, avant le XVIIe siècle, un grand développement.

Cette particularité s'impose de suite à l'Opéra du XVIIe siècle, qui vise avant tout au spectacle et s'entremêle obligatoirement d'une importante partie dansée. On connaît, d'ailleurs, le goût très vif de Louis XIV pour les Ballets et la création, par ses soins, d'une Académie de Danse.

Au début, l'Opéra n'est fait que d'une suite de chants et de danses.

La première tentative d'Opéra. — C'est en 1759 que CAMBERT fait représenter une *Pastorale*, sur les paroles de l'Abbé PERRIN. Cette œuvre est la première tentative d'Opéra en France ; elle s'inspire de la Comédie en musique et son esthétique est toute différente de celle des Florentins. C'est une simple suite de dia-

logues, récits, airs et ballets accommodés au style de théâtre.

Mais l'influence italienne se fait aussitôt sentir, grâce à Mazarin ; et, à l'occasion du mariage de Louis XIV, CAVALLI fait représenter à Paris son opéra *Serse*, par une troupe italienne. Cet essai aboutit, en 1669, à la création d'une Académie de Musique et de Danse inaugurée en 1671 par *Pomone*, de Cambert, qui dirige l'Académie conjointement avec Perrin. La discorde s'accentuant entre eux, LULLI en profite pour assurer, sur l'échec et la ruine de ses deux rivaux, sa fortune et celle de l'Opéra.

Lulli. — Il est donc le véritable créateur de l'Opéra des XVIIe et XVIIIe siècles. Son œuvre est caractérisée par un retour à la tradition florentine, disparue depuis plus d'un demi-siècle, avec, comme conséquence, la prépondérance absolue de la Parole sur la Musique.

Lulli reprend la tradition florentine (Récitatif : prédominance de la Parole).

Le Récitatif redevient l'élément essentiel de l'Opéra.

La Mélodie est, néanmoins, très en progrès, comportant des airs séparables et visant à l'expression d'un sentiment, sous une forme inspirée par le principe ternaire.

L'Instrumentation demeure encore très rudimentaire.

L'expression reste, en général, assez faible, inférieure à celle de l'Opéra primitif italien, l'Opéra du XVIIe siècle subissant l'influence de la tragédie classique, de sa forme épurée et même souvent un peu figée par le souci de la forme.

Influence de la Tragédie classique.

Au point de vue extérieur, l'Opéra de LULLI est caractérisé :

1° Par l'emploi du sujet antique, en conformité de la tradition de Florence ;

Retour à l'Antiquité.

2° Par le grand développement du Ballet et par l'emploi souvent abusif des machines, de la décoration et des accessoires, qui vise avant tout à donner à l'Opéra le caractère d'un Divertissement de cour, d'un « à-propos » de gala.

Développement de la mise en scène.

La forme générale de l'Opéra de LULLI s'inspire nettement de celle adoptée par Cavalli et comporte d'une manière presque immuable :

Lulli procède de Cavalli.

1° Une ouverture, basée sur le principe binaire de la *Suite* ;

2° Un prologue, avec chœurs ;

3° Une action, en déclamation lyrique (Récitatifs et Airs) ;

4° Des chœurs et danses, à la fin de chaque acte.

Les œuvres essentielles de LULLI qui marquent cette nouvelle phase de l'Opéra sont : *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Psyché* (1678), *Armide* (1686).

Tous les musiciens formant la suite immédiate de Lulli s'inspirent plus ou moins fidèlement de son esthétique, notam-

Lulli a de nombreux continuateurs.

ment : MARC-ANTOINE CHARPENTIER (*Médée*) et CAMPRA.

Charpentier, disciple de Carissimi et collaborateur de Molière, eût peut-être développé le Drame lyrique français si la dictature de Lulli n'avait réussi à faire évincer jalousement tous ses rivaux.

Rameau donne à l'Opéra une base harmonique.

Rameau. — L'Opéra-Récitatif poursuit son évolution avec le premier grand maître français : RAMEAU qui, sans s'écarter de l'esthétique de Lulli, apporte à l'Opéra la contribution d'un plus grand génie personnel et d'une musicalité bien plus intense.

RAMEAU a pris une part considérable à l'établissement de la théorie de l'*Harmonie*, et cette science nouvelle donne à sa musique une base solide qui manquait un peu à celle de Lulli, mais qui, parfois, paralyse un peu la spontanéité.

Comme Lulli, et peut-être plus que lui encore, Rameau, recherche moins l'expression des sentiments que la traduction des faits.

Le Récitatif et la Mélodie conservent, avec plus de force musicale les caractères qu'ils possédaient dans l'Opéra de Lulli.

La Symphonie progresse.

La Symphonie est en progrès considérable, visant, souvent avec beaucoup de bonheur, à l'effet descriptif, et prolongeant, d'autre part, l'effet vocal, en se rattachant à l'action par l'emploi des thèmes que le chant a exposés.

Cette étape nouvelle de l'Opéra-Récitatif est surtout caractérisée par *Hippolyte et Aricie* (1733), *Les Indes galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739).

La valeur purement musicale de l'Opéra de RAMEAU permet le triomphe de l'Opéra-Récitatif français au moment du retour offensif de l'élément bouffe de l'Opéra italien, retour qui, en 1753, donne lieu à la fameuse « Querelle des Bouffons ». Cette réaction toute momentanée contre la pureté formelle de l'Opéra-Récitatif se termine, en effet, par la remise en honneur des œuvres du Maître français.

La synthèse de l'Opéra-Récitatif.

Gluck. — Ce grand nom représente le dernier terme de l'évolution de l'Opéra-Récitatif au XVIIIe siècle. Glück continue l'œuvre de Rameau, consacrant le retour au Drame Lyrique tel que l'avait conçu Monteverde, et la fusion de la tradition florentine, de la clarté précise de l'art français et du génie symphonique allemand.

La Musique est toujours fidèlement subordonnée à la Parole.

Le Récitatif, qui reste le fond de l'action dramatique, n'est plus exclusif, comme au temps de l'Opéra primitif, ni même toujours prépondérant ; mais, en devenant un peu plus rare, il

prend plus de beauté encore et tend même à se développer au fur et à mesure de la production de Glück (*Iphigénie*, sa dernière œuvre, lui accorde une importance plus considérable qu'*Orphée*, son premier drame lyrique, tandis que la mélodie atténue sa périodicité, sa carrure et sa symétrie).

La Mélodie devient, avec Glück, un organisme parfait, entièrement équilibré et s'inspirant du principe de la déclamation dramatique tel que Monteverde l'a mis en œuvre.

La Symphonie surtout se développe :

La Symphonie se développe et son rôle s'accroît dans le drame.

1° Par la variété et l'emploi du pouvoir expressif des timbres (appels de trombones répondant à la plainte d'*Orphée*, motif de hautbois exprimant la douleur d'*Alceste*) ;

2° Par son action propre dans le développement de l'idée musicale (Scène des Champs-Élysées d'*Orphée*) ;

3° Par sa valeur en tant que commentaire de l'action (dessin mouvementé d'orchestre traduisant les remords d'Oreste, dans *Iphigénie*, à contre-sens des paroles : « Le calme rentre dans mon cœur »).

Les grands chefs-d'œuvre de GLUCK : *Orphée* (1762), *Alceste* (1766), *Iphigénie en Aulide* (1774), *Armide* (1777), *Iphigénie en Tauride* (1779), représentent l'expression complète et parfaite du Drame Lyrique issu de l'Opéra-Récitatif. Il faut mentionner aussi *Pâris et Hélène* (1769), s'inspirant de la même esthétique, mais dont la note tragique est exclue, seul exemple de ce genre dans la production de Glück.

B. — L'OPÉRA MÉLODIQUE

(XVIIIe SIÈCLE)

Haendel. — La prédominance de l'élément mélodique, qui trouve son origine dans l'Opéra primitif italien et, en particulier, dans l'Opéra napolitain, se développe d'abord avec HAENDEL, qui, continuateur de CARISSIMI, comme nous l'avons vu à propos de l'Oratorio, donne à la Mélodie tout son relief et toute sa valeur expressive.

Hændel met en relief la Mélodie.

Mozart. — Mais c'est surtout le nom de MOZART qui concrétise cette évolution extrêmement importante, intermédiaire indispensable entre les deux conceptions du Drame Lyrique de GLUCK et de WEBER.

L'Opéra de Mozart est tout « mélodie ».

L'esthétique de Mozart est tout à fait différente de celle de Lulli, Rameau et Glück :

La Musique domine la Parole.

1° La Musique y domine et non la Poésie. La Musique, au lieu d'émaner du texte, comme dans Glück et plus tard Wagner, se condense autour de ce texte, qui lui sert de prétexte et d'appui ; elle l'enveloppe, au lieu de lui rester asservie et de se borner à en renforcer les accents.

Elle s'approprie aux caractères.

2° Malgré cette prédominance de la Musique, par laquelle Mozart se rapproche de l'Art italien, l'appropriation de la Musique aux caractères et aux situations, qui caractériseront l'Art allemand , est absolue.

Mozart est donc, par son génie demi-italien, demi-allemand, le trait d'union entre les deux tendances.

Elle est mélodie avant tout.

3° L'Opéra de Mozart est essentiellement mélodique. C'est la Mélodie qui suffit à tout exprimer.

Le Récitatif, dans lequel Glück se complaît, et qui lui apparaît comme la forme naturelle du Drame Lyrique, est réduit, comme « bousculé », chez Mozart, pour dégager le plus rapidement possible l'action et souder les morceaux de pur lyrisme. Cependant, ce récitatif, plus musical que celui de Glück, en dérive par un souci constant de vérité expressive.

Les Morceaux sont avant tout des mélodies.

Les Ensembles sont des successions de mélodies, ou même, le plus souvent, une mélodie continue, courant sans aucun arrêt, variant avec le caractère de chaque personnage, suivant fidèlement la marche de l'action et passant d'une voix à l'autre, des voix à l'orchestre, et réciproquement. Les voix ne se superposent qu'avec une discrétion extrême, en général pour produire la nécessaire expression de plénitude finale. (Voir notamment l'ensemble terminant le 2e acte des *Noces de Figaro*).

L'Orchestre lui-même chante constamment, très souvent écrit dans le style vocal, tandis que, chez les maîtres allemands, la voix sera, au contraire, traitée généralement comme un instrument d'orchestre.

L'Harmonie et le Timbre sont néanmoins mis en jeu.

Toutefois, l'orchestre et aussi l'Harmonie dépouillent en maints endroits leur caractère mélodique pour produire d'intenses effets dramatiques par lesquels s'affirme la filiation gluckiste.

(Voir particulièrement, dans *Don Juan*, le duo du cimetière, où l'orchestre affirme la Vie en opposition avec l'ambiance funèbre et surtout le débat entre Don Juan et le Commandeur. Remarquer aussi, dans la *Flûte enchantée*, le style nettement symphonique qui s'accuse dès l'ouverture et se poursuit à travers toutes les parties, mêmes vocales, de l'œuvre).

4° Les sujets des opéras de Mozart, sont concrets, et les situations sont présentées de manière à satisfaire aux tendances essentielles de sa musique : la sérénité et la joie, dans lesquelles se fondent les tristesses et les sanglots.

Les sujets sont concrets.

Ces sujets sont pris, soit dans l'humanité réelle (*les Noces de Figaro*, 1785 ; *Così fan tutte*, 1790) ; soit dans le domaine du fantastique (*Don Juan* (1787) et *la Flûte enchantée* (1791) premier pressentiment du romantisme, qui domine la troisième phase de l'Opéra et du Drame Lyrique.

C. — LE DRAME LYRIQUE SYMPHONIQUE

(XXe SIÈCLE)

Weber. — BEETHOVEN, qui domine les formes de la Musique pure et surtout la Symphonie, ne joue presque aucun rôle dans l'évolution de l'Opéra et, en particulier, dans l'éclosion du Drame Lyrique symphonique allemand. Son unique Opéra, *Fidelio* (1805), est une œuvre que Mozart eût pu signer, bien que cette œuvre comporte, dans l'ensemble, moins de force mélodique que la plupart des opéras de Mozart. Tout au plus y retrouve-t-on le génie symphonique (plus que dramatique) de Beethoven, par la beauté et l'abondance des trois ouvertures, par la valeur instrumentale des ritournelles, qui forment de vrais tableaux symphoniques, et aussi par le rôle que joue l'orchestre dans le drame, en exposant et en développant les thèmes.

Le rôle de Beethoven dans l'évolution de l'Opéra est à peu près nul.

Mais WEBER seul, peut être considéré comme inaugurant la troisième phase de l'Opéra et du Drame Lyrique.

Weber inaugure la dernière phase du drame lyrique moderne.

Le Récitatif, qui formait le fond de l'ancien Opéra, ne joue plus qu'un rôle très secondaire, souvent même il se trouve remplacé purement et simplement par du parlé.

La Mélodie a pris toute son ampleur et toute sa force et, en cela, Weber continue brillamment Mozart.

Mais c'est dans la toute-puissance de *l'élément symphonique* que réside la nouveauté absolue de conception représentée par le nom de Weber. Les effets d'orchestre qu'a inaugurés le génie de Glück sont amplifiés par une richesse nouvelle de coloris, d'un éclat sans pareil, jusque dans les teintes sombres. La Musique elle-même puise une force jusqu'alors inconnue dans l'abondance et l'ampleur des thèmes, tandis que le spectacle

La Symphonie devient le nouvel élément essentiel.

et le cadre du drame prennent toute leur signification, grâce aux formes symphoniques nouvelles qui leur correspondent avec fidélité. (Ex : Scène de la Gorge aux Loups, du *Freyschütz*). Cet orchestre, d'ailleurs, se subordonne entièrement à la voix, qui déclame, plutôt qu'elle ne chante. L'élément symphonique de l'Opéra de Weber se révèle par la splendeur de ses ouvertures, qui, comme nous l'avons vu précédemment, résument le drame entier et le surpassent souvent.

Le leitmotiv apparaît.

Il faut encore noter l'usage du rappel de phrases, principe du *leitmotiv*, qui, déjà, avait fait son apparition dans l'Opéra de Monteverde, et que Wagner amplifiera, en le systématisant.

L'Opéra est dressé par scènes.

A cette conception toute nouvelle de l'Opéra correspond la substitution de la division par *scènes* au morcellement par airs, duos, etc.

Le Ballet disparaît.

Le *Ballet* disparaît de l'action scénique.

Le fantastique s'impose.

Enfin, les sujets cessent complètement d'être empruntés à l'Antiquité, pour aller, au contraire, puiser leur source dans le domaine du *fantastique*.

Les opéras de Weber qui marquent cette grande évolution sont : *le Freyschütz* (1821), *Euryanthe* (1825), *Oberon* (1826).

Berlioz continue Weber.

Berlioz. — Weber a son successeur dans l'un des plus grands Maîtres de la Musique française : Berlioz le continue, moins cependant dans ses opéras que dans ses poèmes symphoniques et lyriques.

Benvenuto Cellini (1838) et les *Troyens* (1855-1863) représenteraient, en effet, plutôt un recul sur le Drame Lyrique de Weber si, d'autre part, de grandes œuvres de concert dont nous avons précédemment parlé et, avant tout, *la Damnation de Faust* et *Roméo et Juliette*, n'illustraient pas la Symphonie dramatique, proche parente du Drame Lyrique symphonique ; les deux genres s'apparentent, en effet, étroitement par leur nature et consacrent, l'un comme l'autre, l'introduction et même *la prépondérance de la Symphonie dans la Musique dramatique*, en faisant de l'orchestre l'agent essentiel de l'expression.

Wagner rénove la conception grecque de l'Art complet.

Wagner. — Rénovant la conception du théâtre grec, le Drame Lyrique wagnérien cherche à réaliser une intime fusion de tous les arts en vue de produire une œuvre complète, s'adressant à l'être humain tout entier :

La *Poésie*, élément précis, concret, ordonnant et coordonnant l'action générale, et représentant l'Intelligence ;

La *Musique*, art d'expression imprécise, se subordonnant à la Poésie pour en centupler la force, et personnifiant le Sentiment.

Les *Arts plastiques* (décor, costumes, chorégraphie), complétant l'action de la Poésie et de la Musique associées, dans le but de créer à l'œuvre son cadre, son aspect visible, en harmonie avec le drame qui se poursuit, et s'adressant aux Sens.

Dans tout passage d'un drame wagnérien, l'esprit doit donc trouver : pour l'intelligence, un élément d'action poétique ; pour l'oreille, un hymne, et pour l'œil un tableau.

Pour cette raison, WAGNER est toujours son propre librettiste, et conçoit, en même temps que sa musique, la mise en scène qui lui est expressément appropriée. D'où la difficulté de représenter les drames lyriques wagnériens dans les théâtres ordinaires, qui se prêtent malaisément à cette intégrale fusion de tous les arts, laquelle ne s'imposait pas autant dans l'ancien Opéra.

Les Moyens de réalisation de cette conception du Drame Lyrique sont les suivants :

Sujets légendaires.

AU POINT DE VUE POÉTIQUE : *Le choix des sujets*, toujours évocateurs d'humanité générale et non pas faits-divers servant de prétexte à musique. Pour cela, WAGNER choisit toujours des sujets légendaires (sauf une seule exception : *les Maîtres Chanteurs*, pris dans l'humanité réelle), afin que la Musique, art essentiellement imprécis, ne soit pas subordonnée aux contingences d'une action matérielle, susceptible de limiter sa force évocatrice et expressive.

Conflit moral.

Le caractère du Drame, qui vise toujours à l'exposition d'un conflit moral, à une évolution de sentiments que la Musique exprime parfaitement, tandis que l'action matérielle, dans le détail de laquelle la Musique ne peut entrer, est réduite au minimum indispensable.

Symboles.

La signification symbolique des personnages et même des objets, qui, toujours représentent une idée générale, au point de vue purement humain. Il importe de ne pas confondre l'Allégorie et le Symbole. L'un et l'autre sont une fiction transparente, éveillant une idée cachée sous l'enveloppe du sens littéral. Mais, tandis que l'Allégorie est la figuration conventionnelle et traditionnelle d'une idée précise (Ex. : l'Amour a pour allégorie Cupidon, avec son bandeau, son carquois et ses flèches), le Symbole évoque, grâce à un fait visible, une idée

plus générale et plus profonde (Ex. : le Printemps, symbole de la Jeunesse ; l'Hiver, symbole de la Mort).

Tous les personnages wagnériens sont des symboles.

La Parole domine à nouveau la Musique.

AU POINT DE VUE MUSICAL : *La subordination très fidèle de la Musique au drame poétique* qu'elle accompagne et dont elle fait partie intégrante :

Comme dans WEBER, la division du Drame musical ne se fait pas par successions d'airs, duos, chœurs, cavatines, nettement détachés les uns des autres, mais au contraire par *scènes* se suivant sans arrêt. Cette division est donc subordonnée à l'action dramatique et non à la forme musicale.

Les *Ensembles vocaux* deviennent de plus en plus *rares*, afin de ne pas ralentir la marche de l'action : WAGNER les réserve pour le cas où le drame même amènerait naturellement l'expression collective de certains états d'âme.

La *Mélodie* s'éloigne de plus en plus de l'ancienne Cantilène italienne, pour se fondre dans le récitatif et devenir de la *déclamation mesurée*, ne se proposant jamais de faire briller le caractère purement vocal de la Musique, mais cherchant simplement à être le trait d'union indispensable entre la Parole et la Polyphonie continue qui l'accompagne.

L'Orchestre commente l'action.

L'*Orchestre* n'est plus « une grande guitare pour accompagner des airs », il devient le *commentaire* ininterrompu de l'action, jouant à peu près le rôle du chœur dans la Tragédie antique, mais avec les ressources expressives de la langue musicale et de la facture instrumentale modernes.

L'écriture musicale suit le drame.

L'*Ecriture musicale*, extrêmement souple, affecte tantôt la forme *harmonique*, tantôt (et même le plus souvent) celle du *contrepoint libre*, la mieux compatible avec le mouvement continu du drame. Elle est toujours subordonnée à la marche de l'action dramatique ; c'est celle-ci qui détermine la succession des tonalités et la conduite des modulations, à l'exclusion de toute préoccupation d'ordre purement musical, mais sans toutefois rompre l'harmonieux équilibre tonal inhérent à toute composition, selon les principes de la Musique pure.

Le leitmotiv devient systématique.

Le *Rappel de phrases*, déjà pratiqué avant WAGNER, devient, chez lui, systématique. Il est basé sur le phénomène bien connu de l'association des idées : une musique entendue dans une circonstance caractéristique bien déterminée rappellera toujours cette circonstance lorsqu'on l'entendra à nouveau. WAGNER a dès lors imaginé d'attacher aux principaux personnages, ou aux idées essentielles, ou même aux objets symboliques de ses drames, un contour mélodique et harmonique

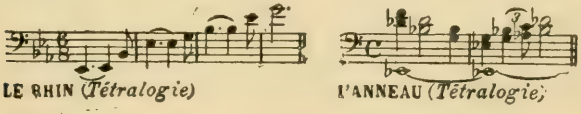
très peu développé (quelques mesures, souvent même quelques notes), le rappel de cette phrase, appelée dès lors *leitmotiv* ou motif conducteur, suffit à évoquer le personnage ou l'idée à tel moment voulu par le dramaturge. Ce thème subit au besoin les modifications de structure que peut expliquer l'évolution du drame.

Sa plasticité.

Il faut, pour que le *leitmotiv* réponde à son but, qu'il soit « plastique », c'est-à-dire qu'il corresponde bien à l'idée qu'il représente. C'est cette qualité qui, précisément, caractérise avant tout le leitmotiv wagnérien. Exemples :

Le Thème du *Rhin* (symbole de l'élément originel) est formé d'un accord parfait majeur (accord d'origine) s'élevant lentement, après une longue tenue de la fondamentale, dans l'ordre de la succession naturelle des sons harmoniques.

Le Thème de *l'Anneau* (symbole de la puissance), posé sur l'accord essentiellement instable de 9e majeure (imposant en quelque sorte l'idée d'une continuelle rotation), est caractérisé par une succession de tierces alternativement descendantes, puis montantes, qui se répètent en évoquant les deux cercles concentriques de l'anneau.



Le Ballet est supprimé.

Au point de vue des arts plastiques : *La suppression du Ballet*, introduit obligatoirement à titre de divertissement dans l'ancien opéra, dont il suspend l'action ; Wagner, au contraire, ne fait appel à la Chorégraphie que dans les circonstances où elle est intimement liée à l'action elle-même (Bacchanale du Venusberg dans *Tannhäuser* ; Valse des Apprentis dans *les Maitres Chanteurs*).

Musicalement Wagner résume tout l'art de l'Allemagne.

Comme on le voit, le Drame wagnérien n'est plus une forme exclusivement musicale. Wagner s'affirme lui-même avant tout Poète, « Tondichter » (poète par le son). Et cependant, au seul point de vue de la Musique, il *résume* tous les efforts antérieurement réalisés par ses prédécesseurs, en particulier par les Grands Maîtres de l'Art allemand :

De Bach et des classiques, il conserve la belle ordonnance : par l'architecture de ses drames, toujours coupés en trois actes, à l'instar de la Sonate classique ; par leur unité tonale

qui, même en ses dernières œuvres, l'amène à faire se succéder si classiquement les tonalités et à adopter souvent le même ton pour le début et la fin d'un acte, parfois même d'une œuvre ; enfin, par la pureté de l'écriture contrapointée et fuguée, dont il fait un fréquent usage ;

De Beethoven, il se rapproche par l'incomparable splendeur des thèmes et la clarté lumineuse de l'instrumentation ;

De Glück, il continue la tradition par la vérité et l'intensité d'expression de la déclamation, par la puissance dramatique de l'orchestre ;

De Weber et de Berlioz, il dérive par l'éclat, le pittoresque souvent fantastique et aussi par un sentiment profond de la Nature.

Évolution progressive de la production wagnérienne.

Une étude détaillée de l'œuvre de WAGNER permettra de se rendre compte de la réalisation progressive et rationnelle de sa conception, commençant (jusqu'en 1842) par ses premières œuvres, qui se rapprochent nettement de l'Opéra italien, se poursuivant par celles de la seconde période (1843-1850), par lesquelles s'affirme sa conception personnelle du Drame Lyrique (*le Vaisseau-Fantôme*, 1843, *Tannhâuser*, 1845, *Lohengrin*, 1850), et aboutissant aux œuvres qui correspondent pleinement à la réforme qu'il a accomplie (1851-1883) *l'Anneau du Niebelung* (Tétralogie formée de l'*Or du Rhin*, 1854, *la Walkyrie*, 1857, *Siegfried*, 1865, *le Crépuscule des Dieux*, 1874), *Tristan et Yseult*, 1859, *les Maitres Chanteurs de Nuremberg*, 1867 ; *Parsifal*, 1882.

***

Telle est l'évolution générale des trois formes fondamentales de l'Opéra et du Drame Lyrique jusqu'à WAGNER. Cette évolution forme un tout complet, dont on ne pourrait retirer aucun terme sans détruire l'équilibre d'ensemble.

Il nous reste maintenant à examiner certaines formes se rapprochant plus ou moins de ces trois types, formes qui ont été susceptibles d'un développement considérable, souvent grâce à la faveur de la mode, mais qui dérivent seulement de l'évolution qui vient d'être étudiée.

III. — Les Formes dérivées

A. — L'OPÉRA ANGLAIS

Purcell. — C'est presque exclusivement dans ce nom que se résume une conception assez particulière de l'Opéra, qui est en même temps l'une des pages les plus glorieuses de l'École anglaise.

Il puise son originalité dans la race.

Cet opéra anglais est né sous l'influence de l'opéra italien, en particulier de l'opéra vénitien, mais avec des essais de retour à la Polyphonie, avec surtout une originalité très vigoureuse, violente, brutale, profondément anglaise, d'un rythme puissant, d'une grande intensité de vie.

Le Roi Arthur (1691) est l'œuvre la plus fameuse de PURCELL, le dernier des grands musiciens anglais.

B. — LE GRAND-OPÉRA

Origines. — Le Drame Lyrique de Glück s'oriente progressivement dans la voie de l'effet extérieur, qui aboutit en France, vers le milieu du XIXe siècle, à une forme très spéciale, dénommée « le Grand-Opéra ».

Le Grand-Opéra est une déviation du Drame lyrique vers la recherche de l'effet extérieur.

MÉHUL continue, selon les tendances de l'esprit français, l'esthétique de Glück, avec *Joseph* (1807). Mais, en même temps, une évolution se produit, en la personne du compositeur italien SPONTINI, avec *la Vestale* (1807), qui témoigne déjà d'une recherche plus extérieure, tout en conservant le sujet emprunté à l'antiquité. Une autre œuvre du même auteur, *Fernand Cortez* (1809), engage l'Opéra dans la voie du sujet historique et de la recherche de l'exotisme. En même temps, le goût de l'Opéra italien se développe en France sous l'influence de Napoléon Ier et met notamment en honneur les productions de Paesiello et Cimarosa.

C'est un peu plus tard que ROSSINI, devenu directeur du Théâtre Italien de Paris, s'efforce d'accommoder l'art de son pays à ce qu'il croit être le goût du public français. Ses deux premières tentatives sont : *le Siège de Corinthe* (1826) et *Moïse* (1827). C'est de cet effort d'adaptation que devait sortir la forme nouvelle.

Les trois créateurs.

L'Opéra d'Auber, Rossini, Meyerbeer. — Le point de départ du « Grand-Opéra » français est *la Muette de Portici* (1828). Avec cette œuvre, AUBER crée le cadre, la forme extérieure du genre ; mais c'est ROSSINI qui, avec *Guillaume Tell* (1829), remplit ce cadre et établit l'œuvre-type, ouvrant la voie dans laquelle devait s'engager, pour près d'un demi-siècle, la Musique dramatique française.

MEYERBEER complète l'œuvre de Rossini avec, en particulier, *Robert le Diable* (1831) et *les Huguenots* (1836), ses deux opéras les plus célèbres.

Sujet dramatique et historique.

A la *Tragédie*, qui forme le fond du Drame Lyrique, *se substitue* le *drame romantique*. Les sujets ne sont plus empruntés à l'Antiquité, mais au Moyen âge et à la Renaissance. La foule devient un personnage important.

La Musique est subordonnée au spectacle.

Le Grand-Opéra *relègue la Musique au second plan* ; il vise avant tout au *spectacle*, au plaisir des yeux, à la mise en scène et aux machines, se rapprochant en cela des tendances de l'Opéra français du XVIIe siècle. Mais alors que, dans ce dernier, l'expression musicale est le but essentiel, le spectacle prend, dans le Grand-Opéra, une importance assez grande pour reposer en quelque sorte de la Musique : elle joue un rôle un peu analogue à celui du « parlé « dans l'Opéra-Comique. Le décor, la scène, sont, dans l'Opéra italien et dans l'Opéra allemand, toujours liés à l'action et c'est la Musique qui domine ; dans l'Opéra français, au contraire, elle affecte un caractère d'illustration du spectacle. En même temps, elle devient inséparable du mouvement scénique et ne conserve aucun intérêt lorsqu'on l'éloigne du théâtre. C'est pourquoi, à l'inverse de ce qui a lieu pour le Drame lyrique allemand, tous les fragments de Grands-Opéras français sont sans intérêt au concert.

La Musique ne vise donc qu'au mouvement théâtral, non à l'expression des sentiments.

Cette tendance a pour conséquence que la Musique vise à l'action, *au mouvement théâtral*, et non pas à l'expression et au développement des caractères. S'attachant aux *faits* et non aux âmes, elle ne possède donc aucun caractère d'humanité générale. Formelle et concrète, elle traduit des individualités et non des types humains. Elle est *anti-symbolique* par essence. Exemple : opposition de la notion du bien et du mal (ce dernier représenté par la puissance de l'Enfer) dans le *Freyschütz* et dans *Tannhauser* d'une part, dans *Robert le Diable*, de l'autre.

Elle traduit le mouvement et la vie.

Sous ces réserves, la Musique n'en est pas moins propre à *exprimer* avec beaucoup de force *le mouvement et la vie*. Dans

maints endroits, elle magnifie par sa seule puissance l'indigence de presque tous les livrets qui lui servent de cadre. Elle amplifie avec force les épisodes pathétiques, les coups de théâtre, les conflits, auxquels les foules sont généralement mêlées. (Exemples : Scène de la conjuration du Rütli dans *Guillaume Tell*, Scène de la Bénédiction des poignards dans *les Huguenots*).

Elle utilise l'élément pittoresque.

Enfin, elle enveloppe très heureusement l'action d'un élément *pittoresque*, représenté par un vif sentiment de la Nature (*Guillaume Tell*) ou par une évocation heureuse de la couleur locale (*les Huguenots*).

Au point de vue de la forme musicale :

Le Grand-Opéra, en principe, ne comporte pas d'*ouverture* (sauf *la Muette de Portici* et *Guillaume Tell*).

Le Grand-Opéra se différencie du Drame lyrique de Weber dont, pourtant, il dérive.

Le Récitatif, souvent supérieur aux airs qu'il relie, est animé d'une grande intensité de vie.

La Mélodie est fréquemment l'expression juste du pathétique individuel, comme un reflet de celle de Weber. (La forme de l'Air se rapproche de celle de l'air de Weber).

L'Harmonie et la Symphonie n'interviennent qu'à titre un peu accessoire, mais de manière souvent très heureuse et très puissante, pour souligner la force et l'expression des sentiments et des situations dramatiques.

Enfin, le véritable sens de l'architecture d'ensemble se constate aussi bien dans Rossini que dans Meyerbeer, le premier étant toujours plus musical, le second plus violemment dramatique (Scènes citées plus haut de *Guillaume Tell* et des *Huguenots* ; Final du 1er acte de *l'Africaine*).

Meyerbeer use, comme Weber, du rappel de phrases, embryon du *leimotiv* wagnérien (*les Huguenots*, choral de Luther ; *Robert le Diable*, ballade de Raimbaud).

En dehors des ouvrages cités précédemment, il faut encore noter comme caractéristiques de cette forme très spéciale du Grand-Opéra : de MEYERBEER, *le Prophète* (1849), *l'Africaine*, représentée après sa mort (1865) ; d'HALÉVY, *la Juive* (1835).

Les musiciens nommés ci-dessus sont les représentants par excellence du Grand-Opéra. La forme a cependant été continuée quelque temps après eux, en particulier par AMBROISE THOMAS avec *Hamlet* (1869), par PALADILHE avec *Patrie* (1886), par SAINT-SAËNS avec *Henri VIII* (1883) et *Ascanio* (1890). Dans ces deux dernières œuvres se retrouve d'ailleurs la tendance symphonique du Maître français, inspirée plutôt par les

principes de la Musique pure que par les éléments ordinaires de l'art dramatique.

Il continue l'Opera-Seria.

L'Opéra italien moderne. — Il se rattache dans une certaine mesure au Grand-Opéra français, mais avec une préoccupation moins vive du spectacle, avec une recherche musicale, et surtout mélodique plus intense, qui en font aussi la suite de l'*Opéra-Seria* du XVIIe siècle.

BELLINI, avec *la Straniera* (1828), *la Norma* (1831), son chef-d'œuvre, *les Puritains* (1833), est le premier et le plus brillant représentant de cet art, où la veine mélodique est intarissable et qui ne manque souvent pas de force et d'accent.

DONIZETTI, avec *Lucie de Lammermoor* (1835) et *la Favorite* (1839), fait preuve d'une verve moins abondante, plus vulgaire, mais s'inspire de la même esthétique.

Il se rapproche ensuite du Grand Opéra et même du drame wagnérien.

VERDI se rapproche davantage de Rossini et de Meyerbeer, et sacrifie le *bel canto* à la recherche du pathétique. Ses premières œuvres : *Rigoletto* (1851), *le Trouvère* (1853), *la Traviata* (1853), le rattachent à ses prédécesseurs italiens. Il modernise son style avec *Aïda* (1871), qui s'apparente nettement au Grand-Opéra français ; enfin, il se plie d'assez loin à l'évolution wagnérienne avec *Othello* (1887) et *Falstaff* (1893), qui comportent la division par scènes et visent à une expression plus complexe et plus nuancée.

La Décadence « vériste ».

Nous avons défini, en terminant l'étude de l'École italienne, les tendances des » véristes », par lesquels l'art italien s'achemine, après Verdi, dans la voie de la plus complète décadence.

Notons seulement pour mémoire : de LEONCAVALLO, *Paillasse* (1892) ; de PUCCINI, *la Bohême* (1896) ; *la Tosca* (1902), et *Madame Butterfly* (1906) ; de MASCAGNI, *Cavalleria Rusticana* (1890).

C. — L'OPERA-BUFFA

Il dérive des intermezzi.

Il est issu de l'Opéra italien du XVIIe siècle et puise son origine dans les *intermezzi*, petites scènes comiques à deux personnages, intercalées à titre d'intermèdes entre les actes d'un Opera-seria, et jouées à l'avant-scène par les « masques » habituels de la comédie italienne. Peu à peu, ces *intermezzi* se mêlent de couplets, de chants, et arrivent à se coordonner pour constituer une action musicale véritable, se déroulant pendant les entr'actes, devant le rideau, concurremment avec l'action principale représentée sur la scène.

Le caractère défectueux de cette dualité ne tarde pas à apparaître ; alors, l'action comique, dérivant de l'intermezzo, se sépare de l'action principale, pour constituer un genre spécial, de plus en plus important, et dans lequel, au moment de la décadence de l'Opera-seria, se réfugie tout le génie dramatique italien.

En lui se résume un instant l'art italien.

L'Opera-buffa possède, en effet, l'ingéniosité d'esprit, la sensibilité, en même temps que la fécondité mélodique et le sens de la scène, qui distinguent l'école italienne primitive. Il s'y mêle une invention et une richesse d'instrumentation qui achèvent de donner à cette forme particulière une grande puissance de mouvement et de vie.

Le *sujet* n'est plus emprunté à l'antiquité ni à l'histoire, il est pris dans les milieux bourgeois ou populaires.

Les exigences des chanteurs ne se manifestent plus et ne tendent plus à surcharger la musique de fioritures et d'ornements de mauvais goût, conséquence de la virtuosité vocale ; il en résulte une beaucoup plus grande *justesse d'expression.*

La forme même devient plus libre, plus appropriée à l'action, Au lieu de rester figée dans le moule unique de l'air *da capo*, elle s'inspire tour à tour de la forme « rondeau », de la « chanson » et de la « cavatine ». Les ensembles se mêlent de plus en plus étroitement aux situations et les finales affectent le caractère de mouvement que l'on retrouve dans Mozart (*les Noces de Figaro*, 2e acte).

L'orchestre, traité avec l'esprit que suggère l'action comique, est amené à prendre souvent la prépondérance.

De Pergolèse à Rossini.

Le premier type d'Opera-buffa est dû à PERGOLÈSE. C'est *la Servante Maitresse* (1733) qui sert de prototype à toutes les œuvres postérieures.

Les ouvrages essentiels qui jalonnent l'évolution musicale de l'opera-buffa sont : de PICCINI, *Cecchina* (1760) ; de PAESIELLO, *Marcheso tulipano* (1784), et, surtout, de CIMAROSA *le Mariage secret* (1792), œuvre dont la grâce et la verve font songer à Mozart.

Enfin l'Opera-buffa, italien avec tous les éléments de la forme musicale moderne, est représenté par le chef-d'œuvre de ROSSINI, *le Barbier de Séville* (1816), qui reste entièrement fidèle aux principes du genre, puis par *Falstaff* de VERDI (1894) qui en est peut-être le couronnement.

Il influence une œuvre « ultra-moderne ».

Il faut encore citer, comme se rattachant à cette classe d'ouvrages, l'œuvre d'un musicien français, MAURICE RAVEL,

l'Heure espagnole (1911), dérivant absolument de la même esthétique, mais avec la mise en œuvre de tous les procédés de l'art ultra-moderne.

D. — L'OPERA CONTEMPORAIN

Il réagit contre le Grand-Opéra.

L'Opéra poétique. — Dans la seconde moitié du XIXe siècle, une réaction très vive se produit contre les tendances du Grand-Opéra français, en vue : 1° d'introduire à nouveau dans l'Opéra l'*élément poétique* qui, progressivement, avait disparu ; 2° de faire appel au *lyrisme*, dont l'expansion et la sincérité étaient étouffées par la recherche un peu excessive du spectacle.

La poésie de demi-caractère.

C'est GOUNOD qui personnifie ce point de départ de toute l'évolution de l'Opéra contemporain. *Faust* (1859) est son œuvre la plus caractéristique. Le sujet, légendaire, ne vise pas exclusivement à la tragédie ; il se rapproche toujours du drame romantique, avec une partie légère et même comique, fournissant un élément d'antithèse. Un lyrisme ardent, inconnu aux auteurs des Grands-Opéras, enveloppe toute l'œuvre, interrompant même souvent l'action et laissant toujours la prépondérance à la musique. Enfin, un élément pittoresque et un coloris inspirés de Weber et de Berlioz se mêlent à l'action au lieu de se borner à en être l'illustration accessoire.

Les tendances de *Faust* sont continuées notamment par *la Reine de Saba* (1862) et *Roméo et Juliette* (1867).

La sensualité, la symphonie, le wagnérisme.

MASSENET continue l'œuvre de GOUNOD avec un peu moins d'ampleur et de lyrisme mélodique, mais avec une sensualité extraordinairement puissante. D'autre part, il représente, par rapport à Gounod, une progression énorme quant à l'orchestre, qui devient un très important élément de drame, au lieu de se borner, comme la plupart du temps chez Gounod, à un rôle d'accompagnement.

La tendance wagnérienne, qui va bientôt envahir tout l'opéra contemporain, se rencontre déjà dans MASSENET par l'emploi du *leitmotiv*.

Ses œuvres les plus caractéristiques sont : *Manon* (1884) *Esclarmonde* (1889) et *Werther* (1893) le plus wagnérien de ses opéras.

Dans l'ensemble considérable de ses œuvres, nous citerons seulement les suivantes : *le Roi de Lahore* (1877), *Hérodiade* (1881), œuvres de début s'apparentant au Grand-Opéra français ; *le Cid* (1889), *Thaïs* (1898), *le Jongleur de Notre-Dame* (1904).

L'opéra oratoire.

Saint-Saëns participe, lui aussi, à cette renaissance de l'Opéra contemporain par une œuvre isolée, *Samson et Dalila* (1877), dans laquelle on constate, à côté du génie symphonique du Maître français, un lyrisme à peu près introuvable dans ses autres productions théâtrales, qui, toutes, se rapprochent plutôt, comme nous l'avons vu, de l'ancien Grand-Opéra.

Samson et Dalila, qui peut être considéré, dans une certaine mesure, comme un Oratorio, en raison de son sujet biblique, rentre cependant bien dans le cadre de l'Opéra poétique.

La double influence de Wagner et de Gounod.

L'Influence wagnérienne. — Elle envahit tout l'Opéra contemporain à partir de la fin du XIXe siècle. Nous l'avons déjà vu s'accuser chez Massenet ; elle est plus sensible encore avec Reyer dont le chef-d'œuvre (*Sigurd*, 1884) emprunte son sujet aux mêmes sources que la Tétralogie, défigurée, banalisée selon les tendances des librettistes de Grand-Opéra. Reyer use, en outre, du *leitmotiv*, mais à cela se borne l'analogie avec Wagner, Reyer se pénétrant de la conception de Gounod au point de vue du lyrisme poétique et mélodique qui domine et enveloppe l'œuvre.

La même tendance se retrouve avec beaucoup moins de force dans *Salammbô* (1892).

Nouvelle mise en œuvre de la conception wagnérienne.

Vincent d'Indy s'inspire, lui aussi, de Wagner, mais non plus au point de vue des sujets ; c'est la conception wagnérienne elle-même qu'il s'assimile, dans les drames lyriques dont il écrit les paroles, où il introduit l'élément symbolique et tous les procédés musicaux du drame wagnérien. *Fervaal* (1897) et l'*Etranger* (1903) sont ses œuvres les plus significatives.

Les Réalistes s'inspirent aussi de Wagner.

Les *Réalistes*, dont nous avons signalé le rôle au cours de l'étude sur l'École française, subissent également l'influence de Wagner, mais restent préoccupés avant tout de la réalisation de leur conception particulière : sujets pris dans l'humanité réelle, expression concrète des caractères et des situations.

Alfred Bruneau est le premier représentant de cette École par *le Rêve* (1891) et *l'Attaque du Moulin* (1893) qu'ont suivis diverses autres œuvres moins caractéristiques.

Gustave Charpentier accentue encore la tendance avec *Louise* (1900), œuvre de demi-caractère qui s'apparente dans une large mesure à l'Opéra-Comique, comme nous le verrons plus loin.

Richard Strauss ultra - symphoniste.

L'Opéra allemand moderne s'inspire à la fois de Wagner et des procédés modernes du Poème symphonique. C'est cette double origine qui se synthétise dans RICHARD STRAUSS, avec *Salomé* (1905), *Elektra* (1909), œuvres dont une symphonie éblouissante forme le fondement, la parole n'intervenant qu'à titre explicatif, ce qui est l'exagération et la déformation de la conception wagnérienne.

La filiation de Weber.

Citons encore parmi les productions intéressantes de l'École contemporaine allemande *Haensel et Gretel*, de HUMPERDINCK (1894), qui, en conservant la technique moderne, utilise avec beaucoup de charme l'élément pittoresque et fantastique de Weber.

Il s'inspire de la chanson populaire et des romantiques. — Il prépare Debussy.

L'Opéra russe. — Il se rattache, lui aussi, à l'art wagnérien, mais prépare en même temps l'art ultra-moderne. Comme tout l'art musical russe, l'opéra doit une large contribution à la chanson populaire slave. C'est elle qui inspire la plus grande partie du premier opéra russe de GLINKA, *la Vie pour le Tzar* (1836), et même l'œuvre maîtresse de DARGOMYSKI : *la Roussalka* (1856).

Dès ce moment, le coloris orchestral de Weber, grâce auquel l'École russe occupe une si grande place dans le Poème symphonique, enveloppe toute la production dramatique. Il devient plus sensible encore avec RIMSKY-KORSAKOW (*Sniégourotchka*, 1882).

Enfin, l'art impressionniste qui caractérise MOUSSORGSKY, et que nous avons noté dans l'étude de l'École russe, se déploie dans *Boris Godounow* (1868-1871) et dans *la Kovantchina*, dont MOUSSORGSKY n'avait, de son vivant, établi que l'ébauche.

L'Opéra espagnol. — Il est représenté par un assez grand nombre d'œuvres qui possèdent le caractère particulier de l'art espagnol tel que nous l'avons défini en étudiant cette Ecole.

Citons seulement : d'ALBENIZ : *Pepita Jimenez* (1905) et le ballet *Iberia* (1906) tiré d'une suite de pièces à quatre mains, et de GRANADOS : *Maria del Carmen* (1898) *Follette*, (1903) et *les Goyescas* (1919) ouvrage tiré d'une suite pour piano.

Pelléas et Mélisande type du genre.

L'Opéra ultra-moderne. — Il est en partie personnifié, comme l'art auquel il se rattache, par CLAUDE DEBUSSY et surtout par son œuvre maîtresse : *Pelléas et Mélisande* (1902).

Nous avons noté précédemment les procédés musicaux de cet art ; au point de vue spécial de l'évolution de l'Opéra cette

conception *littéraire* se rattache étroitement à celle des premiers Florentins, créateurs de l'Opéra-récitatif. La parole, en effet, reprend la première place, la musique se bornant à l'accentuer, à la soutenir et à l'envelopper par des procédés « impressionnistes » d'un raffinement extrême. Il n'est pas sans intérêt de retrouver, dans la dernière forme de l'Opéra contemporain, la conception même dont est sorti, trois cents ans plus tôt, l'Opéra primitif.

La première réaction au nom de la Musique.

A côté de Claude Debussy, l'un des meilleurs symphonistes de l'École actuelle, Paul Dukas représente, lui aussi, avec *Ariane et Barbe-Bleue* (1908), l'art ultra-moderne. Mais il y fait preuve d'une force musicale et surtout symphonique beaucoup plus grande que Debussy. On peut voir déjà, par cette œuvre, se reproduire, à trois cents ans de distance, la réaction des musiciens (qui, cette fois seront ceux mêmes de l'art impressionniste), contre l'asservissement de la Musique à la Parole.

De même Gabriel fauré, avec *Penelope* (1913) développe l'élément symphonique et ne lui asservit pas rigoureusement la Parole.

L'OPÉRA-COMIQUE

Ce genre est le symbole même de l'esprit français.

CARACTÉRISTIQUE. — L'Opéra-Comique, qui a été justement qualifié en France de « genre éminemment national » est issu de l'Opera-buffa italien : c'est la *Servante Maitresse*, de Pergolèse, qui lui a donné naissance.

Il possède trois traits distinctifs qui s'y trouvent toujours réunis conjointement :

1° *L'alternance du chant et du texte déclamé* ;

2° Une action *aimable* s'acheminant toujours, à travers quelques vicissitudes plus ou moins dramatiques, vers un *dénouement heureux* ;

3° Un caractère systématiquement *modéré* en toutes choses, également éloigné de la joie violente et du pathétique profond, dosant harmonieusement l'élément plaisant qui n'est jamais de la bouffonnerie et la gravité mélodramatique qui, jamais, ne va jusqu'au tragique.

Ce dernier trait, qui domine et explique les deux autres, cette volonté d'équilibre, ennemie de tout excès choquant, est l'émanation directe du tempérament français.

C'est son absence qui différencie de l'Opéra-Comique des œuvres comme *Fidelio*, de Beethoven ; *Le Freyschütz*, de Weber ;

Joseph, de Méhul, et presque tous les opéras de Mozart, qui s'en rapprochent en apparence par un des deux traits caractéristiques ci-dessus indiqués.

C'est aussi ce dernier élément qui éloigne l'Opéra-Comique de l'Opera-Buffa dont il émane et qui, pourtant, se distingue de lui par une plus violente exubérance dans la joie et aussi par une force plus intense dans la pensée musicale.

C'est en cela également que l'Opéra-Comique s'oppose à l'Opéra, tel qu'il dérive de la tragédie lyrique de Glück.

L'Opéra-comique est donc éminemment *français*. C'est en France qu'il a pris naissance et ce sont des musiciens français qui l'ont illustré (Grétry, Belge d'origine, se rattache étroitement à l'École française). On ne pourrait guère signaler qu'une seule exception notable : *La Fille du Régiment*, de Donizetti, qui est vraiment un Opéra-comique français et non pas un Opera-buffa italien, comme pourrait le faire supposer, à première vue, la nationalité de son auteur.

Il est conventionnel et superficiel.

On voit de suite ce qu'un pareil genre comporte par essence de conventionnel, de superficiel aussi.

L'*alternance de la musique et de la parole* rompt cette unité, cette continuité de l'impression musicale qui enveloppe l'action de l'Opéra. Au récitatif chanté qui, dans l'Opéra, relie les pages musicales de pur lyrisme, elle substitue la sécheresse de la parole nue ; et cette succession ne manque pas de produire, chaque fois qu'elle se rencontre, une impression de cassure qui ne se ressent aucunement, par contre, quand le chant succède à la déclamation ; tant il est vrai que la musique, dès qu'elle se trouve appelée à compléter l'action de la parole, l'enveloppe, en décuple l'expression et ne peut plus en être séparée sans dommage. L'Opéra-comique s'éloigne donc de l'essence même de la musique dramatique.

Le parti pris du *dénouement heureux* est absolu jusqu'à *Carmen* ; lorsqu'une mort survient (*Le Pré aux Clercs*, *Zampa*), c'est celle du traître, personnage d'ailleurs assez rare, et l'optimisme du spectateur est ainsi toujours satisfait. Il s'ensuit que la vérité et même la vraisemblance sont mises en échec par l'obligation de ce dénouement conventionnel. A cet égard, l'Opéra-comique ne peut guère être représentatif de caractères humains. Étroitement lié aux péripéties d'une action concrète et artificielle, il est foncièrement *antisymbolique*, peut-être plus encore que le Grand-Opéra français. Il s'éloigne donc de la vie et de la signification humaine de l'art.

Enfin, par sa volonté *d'équilibre moyen*, l'Opéra-comique

cherche, pour satisfaire aux tendances harmonieuses de notre race, à opposer le charme de l'émotion passagère au pathétique profond de l'art allemand autant qu'aux outrances de l'art italien. A l'impression intense il préfère le charme discret ; à l'art de pensée, il oppose celui où une simple anecdote sert de prétexte à un développement conventionnel, mais harmonieux ; à l'effort soutenu, il substitue l'attention intermittente et il tire de sa frivolité même tout son succès et toute sa séduction.

Et pourtant, cet art, de second plan, il est vrai, est encore de l'art, parce que, représentatif des tendances d'une grande race, il occupe une place considérable dans la production musicale, et parce que, s'il ne s'élève jamais jusqu'au sublime, il sait être toujours élégant, aimable et quelquefois délicieux.

La Musique reste au second plan.

D'après cet exposé, on comprend que le *rôle de la musique* est extrêmement limité dans l'Opéra-comique, surtout à l'origine, où elle avait pour seul but d'apporter dans un aimable spectacle un élément de variété et d'agrément. Son rôle devait donc rester très discret. Elle dérivait un peu de la conception des couplets intercalés dans l'ancien vaudeville, avec cette différence que, dans le vaudeville, les paroles sont adaptées sur des airs connus, tandis que l'Opéra-comique comporte une musique originale, ordinairement écrite sur les paroles.

Toutefois, la forme *couplets* s'impose généralement : les morceaux d'opéra-comique, même lorsqu'ils se développeront et s'amplifieront, se souviendront de leur origine et comporteront en principe deux motifs, avec répétition obligée du premier considéré comme « refrain ».

Les *répétitions* de motifs ou de phrases ou même de membres de phrases sont d'ailleurs un procédé d'un usage constant. Le musicien, soucieux de n'imposer à l'auditeur que le minimum d'effort et d'attention, répète souvent à satiété un même passage, comme paroles et comme musique.

Pour la même raison, la forme de la *mélodie* est, au début surtout, d'une simplicité extrême, d'une carrure absolue, et l'*harmonie* se limite à quelques formules élémentaires.

L'élément *pastoral* et *champêtre*, si particulièrement gracieux et si bien dans le goût de la fin du XVIIIe siècle, se retrouve dans presque tous les anciens opéras-comiques.

Quant à *l'expression dramatique*, elle se garde d'une intensité déplaisante et d'ailleurs peu en rapport avec le manque de signification des personnages. Elle reste à fleur de peau, tout en parvenant souvent à une réelle vérité et en dépassant même de beaucoup les situations auxquelles elle s'applique. Mais il

faut que l'auditeur sente toujours bien que cette émotion est toute passagère et qu'elle n'a d'autre objet que de rendre plus agréable encore l'optimiste dénouement qui lui succède.

ÉVOLUTION — Issu de l'Opera-buffa italien et pressenti par JEAN-JACQUES ROUSSEAU dans le *Devin du Village* (1752), l'Opéra-Comique est réalisé par MONSIGNY, son créateur véritable (*Le Déserteur*, 1769), puis par GRÉTRY (*Richard Cœur de Lion*, 1784), qui, plus dramaturge, sinon plus musicien que Monsigny, lui imprime plus d'accent scénique, avec une abondance mélodique beaucoup plus grande.

Au cours de la période romantique, BOIELDIEU (*La Dame Blanche*, 1826, petit chef-d'œuvre de grâce et de goût), puis HÉROLD (*Zampa*, 1831 — *Le Pré aux Clercs*, 1832, opéra-comique historique, pittoresque, où passe comme un fugitif souvenir de Weber), marquent une évolution constante vers plus d'ampleur dans la musique, vers une diminution progressive de l'importance du texte déclamé. L'Opéra-comique s'écarte de la pièce entremêlée de couplets pour se rapprocher toujours davantage des conditions de la forme lyrique par une recherche plus impérieuse de vérité expressive.

L'Opéra-comique s'éloigne ensuite momentanément de cette voie. Avec ADAM (*Le Chalet*, 1834 — *Si j'étais Roi*, 1852) et surtout AUBER, secondé par Scribe, (*Fra Diavolo*, 1830 — *Le Domino noir*, 1814 — *Haydée*, 1849), il conserve sa grâce, sa finesse, mais perd presque tout son accent et sa sensibilité, ne servant plus que de canevas, de prétexte à l'intercalation d'airs écrits à l'avance et tirés des cartons des compositeurs pour être plus ou moins bien adaptés à telle ou telle situation.

Il retrouve cet accent avec GOUNOD (*Mireille*, 1864) qui fait, d'autre part, une place plus large aux procédés de l'Opéra. Cependant Gounod est encore tenu, par les exigences du genre, à ressusciter l'héroïne de Mistral (comme AMBROISE THOMAS ressuscite *Mignon*, 1866) et à supprimer à la représentation sa belle scène du Rhône, dont le caractère tragique était incompatible avec les tendances de l'Opéra-comique de l'époque.

Malgré tout, Gounod, avec *Mireille*, ouvre la voie à BIZET (*Carmen*, 1875). Celui-ci, en conservant le premier trait distinctif de l'Opéra-comique (alternance du chant et de la parole), sacrifie résolument les deux autres au nom de la vérité, de la vie et aussi de l'expression, qui est, au fond, toute la Musique.

Après Bizet, la transformation s'accentue : DELIBES (*Lakmé*,

1883) et MASSENET (*Manon*, 1884) continuent à entraîner l'Opéra-comique, l'un vers une recherche plus vive encore de la couleur, l'autre vers une suppression complète du parlé et un emploi de plus en plus constant des procédés du drame lyrique wagnérien, vers une conception de plus en plus réaliste et vivante.

Enfin GUSTAVE CHARPENTIER (*Louise*, 1900) marque le point terminal de l'évolution de ce genre, qui, parti de la comédie à couplets, s'est dirigé par une voie longue et glorieuse vers le roman musical, dans la conception duquel survit encore quelque chose de l'idéal moyen d'autrefois, mais par lequel l'Opéra-comique rejoint le drame lyrique contemporain.

L'OPÉRETTE

CARACTÉRISTIQUE. — L'Opérette est un diminutif de l'Opéra-comique, orienté vers un genre plus franchement gai, sans se rattacher d'ailleurs en aucune manière à l'Opera-buffa Le comique, en effet, s'accentue, mais en conservant la mesure du goût français, c'est-à-dire sans confiner à la bouffonnerie.

C'est un opéra-comique en miniature.

ÉVOLUTION. — Comme l'Opéra-comique, dont elle est issue, l'Opérette puise son origine dans les chansons à couplets intercalées au cours des vaudevilles.

Les Petits Savoyards (1789) de DALAYRAC, sont le premier exemple que l'on en puisse citer.

Mais c'est surtout dans la seconde moitié du XIXe siècle que l'Opérette prend son essor avec OFFENBACH dont les œuvres les plus célèbres : *Orphée aux Enfers* (1858), *la Belle Hélène* (1864), *la Vie parisienne* (1866), *la Grande Duchesse de Gérolstein* (1867) et, enfin, un véritable opéra-comique, *les Contes d'Hoffmann*, représenté après sa mort (1881), témoignent d'une verve intarissable, d'une gaîté franche et de bon ton, ainsi que d'une très grande richesse rythmique et mélodique.

Offenbach et Hervé la créent.

OFFENBACH est d'ailleurs puissamment secondé par l'esprit de ses librettistes, Meilhac et Halévy, utilisant, pour ce genre qui fut très en honneur, des scénarios fort divertissants et d'un grand intérêt théâtral.

En même temps que lui, HERVÉ illustre l'opérette française avec moins d'équilibre, de saine gaîté, plus d'ironie frivole et moins de force musicale, *Mamzelle Nitouche* (1883), *l'Œil crevé* (1867), *le Petit Faust* (1869), etc.

Charles Lecocq l'illustre.

Enfin, CHARLES LECOCQ (*la Fille de Madame Angot* (1874), *Giroflé-Girofla* (1874), *la Petite Mariée* (1876), *le Jour et la Nuit* (1882), etc.) est le plus notable représentant du genre, fidèle à la tradition de ses prédécesseurs, avec un esprit très vif et un talent technique supérieur à celui d'Offenbach et d'Hervé.

Depuis Lecocq, le plus éminent représentant de l'opérette française est ANDRÉ MESSAGER. (*La Fauvette du Temple* (1885). *Madame Chrysanthème* (1893). *Véronique* (1898), etc...).

L'opérette viennoise.

Il faut enfin signaler la vogue d'une formule d'opérette étrangère, inspirée plus ou moins par la musique viennoise et par la mise en œuvre des danses de ce pays. La danse (considérée, bien entendue, dans son acception la plus étroite) s'y substitue, en effet, à l'esprit et au charme de l'Opérette primitive. *La Veuve joyeuse*, de FRANZ LEHAR (1906), représente le type du genre.

APPENDICE

LA FÊTE CIVIQUE

CARACTÉRISTIQUE. — Cette forme n'a existé jusqu'ici qu'à l'état d'ébauche, mais elle est, en réalité, latente depuis fort longtemps, sinon depuis toujours, dans l'ensemble des productions musicales.

Elle s'inspire du *rôle social* que peut et doit remplir la Musique en se mêlant à l'action populaire et en animant les fêtes où le peuple est appelé à jouer le double rôle de spectateur et d'acteur.

Cette forme, qui est une large amplification de l'Opéra, qui est le drame social lui-même brisant le cadre du théâtre pour prendre celui de la cité, nécessite des moyens d'exécution très élargis et, par conséquent, très simplifiés : thèmes inspirés de l'âme populaire, vastes ensembles vocaux et symphoniques aux larges touches sonores, excluant toute recherche de subtilité purement musicale.

ÉVOLUTION. — Le pressentiment de cette forme se trouve dans presque toute la Musique. Il domine tout l'art grec où, comme nous l'avons vu, la Musique est, en principe, toujours mêlée à la vie sociale. Il subsiste dans le Chant grégorien, par le dialogue entre le soliste et la collectivité, symbolisée par le chœur.

Cette notion élargie du Chant grégorien résume toute l'œuvre de Bach et, avec le concours du Choral, d'origine populaire, donne un caractère social à son art religieux.

Haendel pressent aussi le rôle social de la musique de plein air, dans l'architecture et l'instrumentation particulière de ses oratorios, aux amples lignes décoratives.

Beethoven, dans le final de sa 9e Symphonie, dégage l'élément humain de la Musique et l'amplifie jusqu'à englober dans la Joie universelle la collectivité des mondes.

C'est à l'époque de la Révolution française que l'on trouve la première tentative de « fêtes civiques ». GOSSEC, LESUEUR multiplient les hymnes qui font l'ornement de toutes les cérémonies de cette époque, où le peuple joue dans la société le rôle prépondérant et presque unique. Ces musiciens se bornent à inspirer de l'esprit laïque le principe musical qui, auparavant animait les *Te Deum*, dont ils empruntent d'ailleurs parfois les thèmes.

BERLIOZ est vraiment le continuateur de GOSSEC et de LESUEUR par sa *Symphonie funèbre et triomphale* et par son *Requiem*.

La « Fête civique » disparaît ensuite, en tant que forme isolée, mais son esprit envahit en maintes circonstances l'Opéra contemporain, et inspire nombre de scènes qui, grâce à l'esprit social qui les anime, débordent de leur cadre et prennent une ampleur et un caractère particuliers.

Ce rôle de la Musique dans l'Opéra se manifeste nettement avec *Guillaume Tell* de ROSSINI (scène du Rütli), la fin des *Maitres Chanteurs* de WAGNER et, parmi beaucoup d'autres exemples empruntés à des œuvres contemporaines : dans *le Carillonneur* de XAVIER LEROUX (1913) (2e tableau du 1er acte) et dans l'opéra réaliste *Céleste* de TRÉPARD (1913) (3e acte) ; la fête populaire y est maintenue dans les limites d'une représentation théâtrale.

Tout récemment, des tentatives heureuses ont été faites pour reprendre la tradition de GOSSEC et de LESUEUR en restituant à la fête civique ou populaire son caractère de musique de plein air avec *le Couronnement de la Muse* (1896), où GUSTAVE CHARPENTIER pressent tout le parti à tirer de cette forme, mais sans la réaliser encore complètement. (Une scène de *Louise* en présente, d'ailleurs le raccourci).

Un ouvrage récent d'ALBERT DOYEN, *le Triomphe de la Liberté* (prix de la Ville de Paris 1913), constitue à cet égard une innovation, en mêlant d'une manière complète le peuple à l'action et en ouvrant la voie à une forme véritable, susceptible d'un grand avenir.

Résumé. — Conclusion

Si l'on jette un coup d'œil d'ensemble sur l'évolution des Formes, on y trouve la pleine confirmation du principe que nous avons posé au début de l'étude des Époques : l'Art musical, en progrès constants, cherche et réalise une expression de plus en plus complète et parfaite.

Nous sommes remonté jusqu'à la Cantilène monodique du Chant grégorien, cellule originelle de toutes les Formes anciennes et modernes ; la Musique s'y trouve déjà subordonnée à la Parole, en vue de la recherche de l'expression.

La Musique se développe et passe au premier plan avec la Polyphonie.

A ce moment, le sens architectural de l'équilibre fait son éclosion et crée les Formes modernes :

1° Par la Musique pure, basée sur l'ordonnance de la Polyphonie (*Fugue*), dans laquelle l'élément mélodique passe bientôt au premier plan (*Sonate*) ;

2° Par la naissance de la Musique dramatique, inspirée par un retour à la Monodie, qui accorde à nouveau la prédominance à la Parole (*Opéra*, *Oratorio*).

L'évolution se poursuit alors parallèlement dans les deux branches :

1° La Musique pure, visant toujours à plus d'expression, notamment par l'importance croissante du Timbre, y arrive par la succession logique des Formes : *Sonate*, *Musique de chambre*, *Symphonie*, *Poème symphonique* et *Ouverture*, pour se fondre dans les genres dramatiques ; Bach est le principe et Beethoven le centre de cette progression ;

2° La Musique dramatique, poursuivant le même but, et réalisant par une suite d'actions et de réactions la fusion toujours plus harmonieuse de la Musique, de la Parole et du Geste,

La Parole est prépondérante avec les primitifs florentins ; la Musique reprend le premier plan avec Monteverde, s'efface de nouveau avec ses successeurs, reste subordonnée au Verbe avec Lulli, Rameau et Glück, reprend la priorité avec Mozart, se dissout dans la Symphonie,la colore et l'anime avec Weber et redevient le centre, le pivot même du drame lyrique wa-

gnérien, en même temps que se développe tonjours davantage l'élément symphonique.

Un retour à la tradition primitive est à la base même de l'art ultra-moderne : à peine s'esquisse-t-il, d'ailleurs, qu'une nouvelle réaction de la Musique se dessine tout aussitôt.

***

Telle est, dans ses grandes lignes, la marche générale de l'Art Musical, quelle que soit d'ailleurs la caractéristique particulière de chacune des Formes dans lesquelles il se concrétise.

Il est facile d'en conclure qu'aucune de ces Formes ne peut être considérée comme définitive. Chacune d'elles ne représente qu'un des moments fugitifs de l'évolution artistique ; son éclosion, ses transformations successives, sa fusion dans des Formes nouvelles, proviennent, non pas de sa valeur propre et toute relative, mais des grands mouvements humains qui s'imposent à la Pensée et qui, tous, obéissent eux-mêmes à la loi de la Vie.

C'est la Vie seule qui est, en effet, l'essence de toute œuvre d'art. Chaque Forme n'est qu'un élément de l'Ordre, toujours nécessaire dans toute réalisation d'une expression vivante.

***

Reportons-nous maintenant au troisième acte des *Maitres Chanteurs*, à cette grande leçon de composition musicale que donne Hans Sachs à Walther, en s'inspirant simplement du sens esthétique le plus large et le plus élevé. Regardons naître de l'Amour et de la Vie ce chant de concours, qui va se transformer en chant de triomphe, dont le principe ternaire trace simplement le cadre ordonné et logique, suggéré par la haute clairvoyance du vieux Maître. Et écoutons cette maxime sereine par laquelle Sachs exprime toute la philosophie des Formes : « Créez la Règle ; puis, suivez-la ».

Créer la Règle, nécessaire, mais en conformité de l'Idéal supérieur, qui est la Vie. Faire que jamais la Vie ne soit étouffée ni paralysée par l'artifice de la Forme, voilà le principe symbolique en lequel se résume tout l'ouvrage, et, avec lui, toute l'œuvre de Wagner et toute la Musique elle-même.

Tel est, aussi, le précepte que, pour clore cette étude consacrée à la recherche et à la coordination de vues d'ensemble sur la Musique et sur l'Art, nous croyons devoir emprunter à un des plus prodigieux artistes dont s'honore l'humanité.

TABLE

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE D'AUTEURS

RÉSUMANT L'OUVRAGE

ADAM (Ad.) (1803-1856). — Ecole française (romantique), P. 48. — L'Opéra Comique, P. 150.

ADAM DE LA HALLE (vers 1240-vers 1285). — Ecole française (précurseur), P. 45.

ALBENIZ (D. I.). (1861-1909). — Ecole espagnole, P. 55. — L'Opéra espagnol, P 146.

ALBRECHTSBERGER (1736-1809). — Ecole allemande (classique), P. 41.

AUBER (1782-1871). — Ecole française (romantique), P. 48. — Le Grand Opéra, P. 140. — L'Opéra-Comique, P. 150.

BACH (J.-S.) (1685-1750). — Point de départ de l'époque classique, P. 23. — Ecole allemande (classique), P. 39. — La Messe, P. 64. — Le Choral et le Psaume huguenots, P. 65. — La Suite, P. 69. — La Fugue, P. 76. — Le Prélude, P. 77. — La Sonate, P. 81. — Le Concerto, P. 96. — La Variation, P. 98. — La Fantaisie, P. 101. — La Cantate, P. 118. — L'Oratorio, P. 122. — La Fête civique, P. 153

BACH (Ph.-Em.) (1714-1788). — La Sonate, P. 81.

BAIF (J.-A. DE) (1532-1589). — La Chanson, P. 66.

BALAKIREW (1836-1910). — Ecole russe (moderne) P. 53. — Le Poème symphonique, P. 107

BARBERINI (XVIIe siècle, Italie). — L'Opéra, P. 127.

BARDI (G.) (XVIIe siècle, Italie). — L'Opéra, P. 125.

BATAILLE (XVIe siècle, France). — Ecole française (précurseur), P. 46.

BAZIN (1816-1878). — Ecole française (romantique), P. 48.

BECKER (D.) (XVIIe siècle, Allemagne). — La Sonate, P. 81.

BEETHOVEN (1770-1827). — Apogée de l'époque classique, P. 23. — Ecole allemande (classique), P. 40. — La Messe, P. 64. — La Fugue, P. 76. — La Sonate, P. 82. — La Symphonie, P. 91. — Le Concerto, P. 96. — La variation, P. 99. — La Fantaisie, P. 101. — L'Ouverture, P. 104. — Le Poème symphonique, P. 105. — La Musique de scène, P. 111. — Le Lied, P. 113.

BELLINI (1801-1835). — Ecole italienne (romantique), P. 36. — L'Opéra, P. 142.

BERLIOZ (H.) (1803-1869). — Ecole française (romantique), P. 49. — La Messe P. 64. — Le Poème symphonique, P. 105. — Le Poème lyrique, P. 119. — L'Oratorio, P. 123. — L'Opéra, P. 134. — La Fête civique, P. 154.

BIZET (G.) (1838-1875). — Ecole française (moderne), P. 49. — La Musique de scène, P. 111. — L'Opéra-Comique, P. 150.

BOCCHERINI (1743-1805). — Ecole italienne (classique), P. 36.

BOIELDIEU (1775-1834). — Ecole française (romantique), P. 48. — L'Opéra-Comique, P. 150.

BORODINE (1834-1887). — Ecole russe (moderne), P. 54. — La Symphonie p. 94.

BOUVAL (J.) (1868-1911). — La Pantomime, P. 110.

BRAHMS (1833-1897). — Ecole allemande (moderne), P. 43. — La Sonate, P. 86. — La Symphonie, P. 94. — Le Concerto, P. 97. — Le Lied, P. 114.

BRUCKNER (1824-1896). — La Symphonie, P. 94.

BRUMEL (A.) (XVIe siècle). — Ecole française (précurseur), P. 46.

BRUNEAU (Alfred) (né en 1857). — Ecole française (moderne), P. 49. — L'Opéra contemporain, P. 145.

BULL (John) (1563-1628). — Ecole anglaise (précurseur), P. 52.

BUXTEHUDE (1637-1707). — Ecole de Hambourg, P. 39. — La Fugue, P. 76. — La Variation, P. 98.

BYRD (W.) (1538-1623). — Ecole anglaise (précurseur), P. 52. — La Fugue, P. 76.

CACCINI (vers 1550-1615). — Ecole italienne (classique), P. 33. — L'Opéra, P. 125.

CAMBERT (1628-1677). — Ecole française (précurseur), P. 46. — L'Opéra, P. 137.

CAMPRA (1660-1738). — Ecole française (précurseur), P. 47. — L'Opéra, P. 128.

CARISSIMI (1604-1674). — Ecole italienne (classique), P. 34. — La Cantate, P. 117. — L'Oratorio, P. 121.

CASTILLON (A. DE) (1838-1873). — La Sonate, P. 88.

CATEL (1773-1830). — Ecole française (classique), P. 48.

CAVALIERE (Emilio DEL) (1550-1600). — Ecole italienne (classique), P. 34. — L'Oratorio, P. 121. — L'Opéra, P. 125.

CAVALLI (F.) (1599-1676). — L'Opéra, P. 127.

CESTI (M.-A.) (vers 1620-1669). — L'Opéra P. 127.

CHABRIER (E.) (1842-1894). — Ecole française (moderne), P. 49.

CHAMBONNIÈRES (DE) (?-1670). — Ecole française (précurseur) P. 47.

CHARPENTIER (Gustave) (né en 1860). — Ecole française (moderne, P. 49. — Le Poème symphonique, P. 107. — Le Poème lyrique, P. 120. — L'Opéra contemporain, P. 145. — L'Opéra-Comique, P. 151. — La Fête civique, P. 154.

CHARPENTIER (Marc-Antoine) (1634-1702). — Ecole française (précurseur), P. 46. — L'Opéra, P. 130.

CHAUSSON (E.) (1855-1899). — La Symphonie, P. 94.

CHÉRUBINI (1760-1842). — Ecole italienne (classique), P. 36. — La Cantate, P. 119.

CHOPIN (F.) (1809-1849). — Ecole slave (romantique), P. 53. — La Sonate, P. 85 — Le Concerto, P. 97. — La Variation, P. 98. — La Fantaisie, P. 100.

CIMAROSA (1749-1801). — Ecole italienne (classique), P. 35. — L'Opéra-Buffa, P. 143.

CLEMENTI (1752-1832). — Ecole italienne (classique), P. 36. — La Sonate, P. 85.

CLÉRAMBAULT (1676-1749). — La Fugue, P. 76.

CORELLI (1653-1713). — Ecole italienne (classique), P. 34. — La Sonate, P. 81.

COUPERIN (François) (1668-1733). — Ecole française (précurseur), P. 47. — La Suite, P. 69. — La Fugue, P. 76.

CRAMER (1771-1858). — Ecole allemande (classique), P. 41. — La Sonate, P. 85.

CUI César) (né en 1835). — Ecole russe (moderne), P. 53.

CZERNY (1791-1857). — Ecole allemande (classique), P. 41.

DALAYRAC (1753-1809). — Ecole française (classique), P. 48. — L'Opérette, P. 151.

DALCROZE (Jaques) (né en 1865). — Ecole française (moderne), P. 51.

DAQUIN (Claude) (1694-1772). — Ecole française (précurseur), P. 47.

DARGOMYSKI (1813-1867). — Ecole russe (moderne), P. 53. — L'Opéra contemporain, P. 146.

DAVID (Félicien) (1810-1876). — Ecole française (romantique), P. 48. — L'Oratorio, P. 123.

DEBUSSY (Claude) (né en 1862). — L'Art « ultra-moderne », P. 26. — Ecole française (ultra-moderne), P. 50. — Musique de chambre, P. 89. — Le Poème symphonique, P 107. — La Musique de scène, P. 111. — L'Opéra contemporain, P. 146.

DE LA RUE (Pierre) (XVIe siècle). — Ecole française (précurseur), P. 46.

Delibes (L.) (1836-1891). — Ecole française (moderne). P. 49. — Le Ballet, P. 109, — L'Opéra-Comique, P. 150.

DONIZETTI (1797-1848). — Ecole italienne (romantique), P. 36. — L'Opéra, P. 142.

DOYEN (Albert) (né en 1882). — La Sonate, P. 88. — La Fête civique, P. 154.

DUBOIS (Th.). (né en 1837). — Ecole française, P. 51.

DUFAY (Guillaume) (?-vers 1475). — Ecole française (précurseur), P. 46.

DUKAS (Paul) (né en 1865). — Ecole française (moderne), P. 50. — La Sonate, P. 88. — Le Poème symphonique, P. 106. — L'Opéra contemporain, P. 147.

DUNSTABLE (?-1453). — Ecole anglaise (précurseur), P. 52.

DUPARC (H.) (né en 1848). — Ecole française (moderne), P. 50. — Le Lied, P. 114.

DURANTE (1684-1755). — Ecole italienne (classique), P. 36. — L'Oratorio, P. 123.

DUSSEK (1761-1812). — Ecole allemande (classique), P. 41. — La Sonate, P. 85.

FAURÉ (Gabriel) (né en 1845). — Ecole française (moderne), P. 50. — La Sonate, P. 88. — Le Lied, P. 114.

FÉVIN (A.) (XVIe siècle). — Ecole française (précurseur), P. 46.

FÉVRIER (H.) (né en 1874). — La Sonate P. 88.

FIELD (1782-1837). — Ecole allemande. (classique), P. 41. — La Sonate, P. 85

FRANCK (César) (1822-1890). — Ecole française (moderne), P. 50. — La Fugue, P. 77. — La Sonate, P. 88. — La Symphonie, P. 94. — La Variation, P. 99. — L'Oratorio, P. 123.

FRESCOBALDI (1583-1694). — Ecole italienne (précurseur), P. 34. — La Suite, P. 74. — La Fugue, P. 76.

FROBERGER (1637-1695). — Ecole de Hambourg, P. 39. — La Fugue, P. 76. — La Variation, P. 98.

GABRIELI (1510-1586). — Ecole italienne (précurseur), P. 34.

GADE (Niels) (1817-1890). — Ecole scandinave (moderne), P. 54.

GAGLIANO (?-1642). — L'Opéra, P. 126.

GALILÉE (Vincent) (vers 1533-vers 1600). — Ecole italienne (classique), P. 33.

GIBBONS (Orlando) (1583-1625). — Ecole anglaise (précurseur), P. 52.

GLAZOUNOW (né en 1865). — Ecole russe (moderne), P. 54. — Le Poème symphonique, P. 107.

GLINKA (1804-1857). — Ecole russe (moderne), P. 54. — L'Opéra contemporain, P. 147.

GLUCK (1714-1787). — Ecole allemande (classique), P. 40. — L'Ouverture, P. 103. — Le Lied, P. 113. — L'Opéra, P. 131.

GOSSEC (1733-1829). — Ecole française (classique), P. 47. — La Symphonie, P. 90. — La Cantate, P. 119. — La Fête civique, P. 154.

GOUDIMEL (Claude) (1505-1572). — Ecole française (précurseur), P. 46. — Le Choral et le Psaume huguenots, P. 65.

GOUNOD (Ch.) (1818-1893). — Ecole française (moderne), P. 49. — La Messe, P. 64. — Le Lied, P. 114. — L'Oratorio, P. 123. — L'Opéra contemporain, P. 145. — L'Opéra-Comique, P. 150.

GRANADOS (E). (1867-1916). — Ecole espagnol, P. 55. — L'Opéra espagnol, P. 146.

GRÉGOIRE LE GRAND (VIIe siècle). — Epoque primitive, P. 11. — Ecole italienne (précurseur), P. 32.

GRÉTRY (1741-1813). — Ecole française (classique), P. 48. — L'Opéra-Comique, P. 150.

GRIEG (Edward) (1843-1907). — Ecole scandinave (moderne), P. 54. — La Sonate, P. 86.

GUÉDRON (vers 1565-vers 1630). — Ecole française (précurseur), P. 46.

GUIDO D'AREZZO (XIe siècle). — Ecole italienne (précurseur), P. 32.

HÆNDEL (1685-1759). — Ecole allemande (classique), P. 39. — La Suite, P. 69. — La Sonate, P. 81. — Le Concerto, P. 96. — L'Ouverture, P. 103. — L'Oratorio, P. 123. — L'Opéra, P. 132. — La Fête civique, P. 153.

HALÉVY (1799-1862). — Ecole française (romantique), P. 48. — Le Grand Opéra, P. 142.

HAYDN (1732-1809). — Ecole allemande (classique), P. 40. — La Sonate, P. 81. — La Symphonie, P. 90. — L'Oratorio, P. 123.

HÉROLD (1791-1833). — Ecole française (romantique), P. 48. — L'Opéra-Comique, P. 150.

HERVÉ (1825-1892). — L'Opérette, P. 152.

HERZ (Henri) (1803-1888). — La Fantaisie, P. 101.

HILLER (1728-1804). — Le Lied, P. 113.

HUMMEL (1778-1837). — Ecole allemande (classique), P. 41. — La Sonate, p. 85.

HUMPERDINCK (né en 1854). — L'Opéra contemporain, P. 147.

INDY (Vincent D') (né en 1851). — Ecole française (moderne), P. 50. — La Sonate P. 88. — La Symphonie, P. 94. — La Variation, P. 99. — L'Opéra contemporain, P. 146.

JANNEQUIN (Clément) (1480- ?). — Ecole française (précurseur), P. 46. — La Chanson, P. 66.

JOSQUIN DES PRÉS (vers 1450-vers 1521). — Ecole française (précurseur), P. 46, — Le Motet, P. 65.

KALKBRENNER (C.) (1755-1806). — La Sonate, P. 85.

UHNAU (1660-1722). — Ecole de Hambourg, P. 39. — La Suite, P. 69. — La Sonate, P. 81.

LALO (Ed.) (1823-1892). — Ecole française (moderne), P. 50. — La Symphonie, P. 94. — Le Ballet, P. 110.

LASSUS (Roland de) (1520-1594). — Ecole française (précurseur), P. 46. — Le Motet, P. 65. — La Chanson, P. 66.

LECOCQ (Charles) (né en 1830). — L'Opérette, P. 152.

LEGRENZI (G.) (vers 1625-1690). — La Sonate, P. 81. — L'Opéra, P. 127.

LEHAR (Franz) (contemporain, Viennois). — L'Opérette, P. 152.

LE JEUNE (Claude) (1530-1564). — Ecole française (précurseur), P. 46. — La Chanson, P. 67.

LEKEU (Guillaume) (1870-1894). — La Sonate, P. 88.

LÉO (1694-1746). — Ecole italienne (classique), P. 36. — L'Oratorio, P. 123.

LEONCAVALLO (né en 1858). — Ecole italienne (moderne), P. 37. — L'Opéra, P. 143.

LEROUX (Xavier) (né en 1863). — La Fête populaire, P. 154.

LESUEUR (1760-1837). — Ecole française (moderne), P. 47. — La Fête civique, P. 154.

LISZT (1811-1886). — Ecole allemande (romantique), P. 42. — La Variation, P. 98. — La Fantaisie, P. 101. — Le Poème symphonique, P. 107. — L'Oratorio, P. 123.

LULLI (1633-1687). — Ecole française (classique), P. 34. — L'Ouverture, P. 103 — L'Opéra, P. 129.

LUTHER (1484-1546). — La Réforme, P. 18. — Ecole allemande (précurseur), P. 33. — Le Choral et le Psaume huguenots, P. 65.

MAGNARD (Alb.) (né en 1865). — La Symphonie, P. 94.

MAHLER (Gustave) (1860-1911). — Ecole allemande (moderne), P. 43. — La Symphonie, P. 94.

MARCELLO (1686-1739). — Ecole italienne (classique), P. 36. — L'Oratorio, P. 123.

MASCAGNI (né en 1863). — Ecole italienne (moderne), P. 37. — L'Opéra, P. 143.

MASSÉ (Victor) (1822-1884). — Ecole française (romantique) P. 48.

MASSENET (1842-191.). — Ecole française (moderne), P. 49. — Le Poème symphonique, P. 107. — La Musique de scène, P. 111. — Le Lied P. 115. — L'Oratorio, P. 123. — L'Opéra contemporain, P. 145. — L'Opéra-Comique, P. 151.

MATTHESON (G.) (1681-1764). — La Sonate, P. 81.

MAUDUIT (J.) (XVIe siècle). — Ecole française (précurseur), P. 46.

MÉHUL (1763-1817). — Ecole française (classique), P. 47. — L'Opéra, P. 148.

MENDELSSOHN (1809-1847). — Ecole allemande (romantique), P. 42. — La Sonate, P. 86. — La Symphonie, P. 94. — Le Concerto, P. 97. — La Fantaisie, P. 101. — La Musique de scène, P. 112. — Le Lied, P. 113. — L'Oratorio, P. 123.

MESSAGER (André) (né en 1853.) — L'Opérette, p. 152.

MEYERBEER (G.) (1791-1864). — Ecole allemande (romantique), P. 42. — La Musique de scène, P. 112. — Le Grand Opéra, P. 140 et 141.

MONDONVILLE (1711-1772). — Ecole française (classique), P. 47.

MONSIGNY (1729-1817). — Ecole française (classique), P. 47. — L'Opéra-Comique, P. 150.

MONTEVERDE (1568-1643). — Point de départ de l'harmonie moderne, P. 21. — Ecole italienne (classique), P. 34. — L'Ouverture, P. 102. — La Cantate, P. 117. — L'Opéra (Drame lyrique), P. 126.

MOSCHELES (1794-1870). — Ecole allemande (classique), P. 41. — La Sonate, P. 86.

MOUSSORGSKY (1839-1881). — Ecole russe (moderne), P. 53. — L'Opéra contemporain, P. 147.

MOZART (1756-1791). — Ecole allemande (classique), P. 40. — La Sonate, P. 80. — La Symphonie, P. 91. — Le Concerto, P. 97. — La Fantaisie, P. 101. — L'Ouverture, P. 103. — Le Lied, P. 113. — La Cantate, P. 119. — L'Opéra P. 132.

MOUTON (Jean) (?-1522). — Ecole française (précurseur), P. 46.

NERI (F.) (1515-1595). — L'Oratorio, P.121.

NOVERRE (J.-S.) (1727-1810). — Le Ballet, P. 110.

OCKHEGHEM (vers 1430-vers 1512). — Ecole française (précurseur), P. 46.

OFFENBACH (1819-1880). — L'Opérette, P. 151.

PACHELBEL (1653-1706). — Ecole de Hambourg, P. 39. — La Fugue P. 77. — La Variation, P. 98.

PAESIELLO (G.) (1741-1816). — Ecole italienne (classique), P. 35. — L'Opéra-Buffa, P. 144.

PALADILHE (né en 1844). — Le Grand Opéra, P. 142.

PALESTRINA (G.-P.) (1515-1594). — Apogée du contrepoint, P. 18. — Ecole italienne (précurseur), P. 33. — La Messe P. 64. — Le Motet, P. 65. — Le Madrigal, P. 67. — La Variation, P. 98. — La Cantate, P. 117. — L'Oratorio, P. 122.

PEDRELL (F.). (né en 1841). — Ecole espagnole, P. 55.

PERGOLÈSE (1710-1736). — Ecole italienne (classique), P. 35. — L'Opéra-Buffa, P. 144.

PERI (XVIIe siècle, Italie). — Ecole italienne (classique), P. 33. — L'Opéra, P. 125.

PEROSI (né en 1872). — Ecole italienne (moderne), P. 37.

PERRIN (l'abbé) (1620-1675). — L'Opéra, P. 129.

PHILIDOR (1726-1795). — Ecole française (classique), P. 47.

PICCINI (1728-1800). — Ecole italienne (classique), P. 35. — L'Opéra-Buffa, P. 144.

PIERNÉ (G.) (né en 1862). — La Pantomime, P. 111. — L'Oratorio, P. 123.

PIPELARE (XVIe siècle). — Ecole française (précurseur), P. 46.

PORPORA (1686-1767). — Ecole italienne (classique), P. 36.

PROVENZALE (XVIIe siècle, Italie). — L'Opéra, P. 128.

PRUDENT (E.) (1817-1863). — La Fantaisie, P. 101.

PUCCINI (né en 1858). — Ecole italienne (moderne), P. 37. — L'Opéra, P. 143.

PURCELL (Henry) (vers 1658-1695). — Ecole anglaise (classique), P. 52. — La Suite, P. 69. — L'Opéra, P. 139.

RAFF (J.) (1822-1882). — La Sonate, P. 85.

RAMEAU (J.-Ph.) (1683-1764). — Ecole française (classique), P. 47. — La Suite, P. 69. — L'Opéra, P. 130.

RAVEL (M.) (né en 1875). — Ecole française (ultra-moderne), P. 51. — Musique de chambre, P. 89. — L'Opéra-Buffa, P. 142.

REBER (H.) (1807-1880). — Ecole française (romantique), P. 48.

REICHA (A.) (1770-1836). — Ecole française (classique), P. 48.

REICHARDT (J.-F.) (1752-1814). — Le Lied, P. 113.

REYER (E.) (1823-1909). — Ecole française (moderne), P. 49. — L'Opéra contemporain, P. 146.

RIES (1784-1838). — Ecole allemande (classique), P. 41.

RIMSKY-KORSAKOW (N.) (1844-1909). — Ecole russe (moderne), P. 53. — Le Poème symphonique, P. 107. — L'Opéra contemporain, P. 147.

ROPARTZ (J.-Guy) (né en 1864). — La Symphonie, P. 95.

ROSSINI (G.) (1792-1868). — Ecole italienne (classique), P. 35. — L'Ouverture, P. 103. — Le Grand Opéra, P. 140. — L'Opéra-Buffa, P. 144. — La Fête civique, P. 154.

ROUSSEAU (Jean-Jacques) (1671-1741). — L'Opéra-Comique, P. 150.

ROUSSEAU (Pierre) (XVIe siècle). — Ecole française (précurseur), P. 46.

RUBINSTEIN (A.) (1829-1894). — Ecole russe (moderne), P. 54. — La Sonate, P. 86.

RUST (F.-W.) (1739-1796). — La Sonate, P. 82.

SACCHINI (1734-1786). — Ecole italienne (classique), P. 35.

SAINT-AMBROISE (333-397). — Ecole italienne (précurseur), P. 32.

SAINT-SAENS (C.) (né en 1835). — Ecole française (moderne), P. 50. — La Fugue, P. 77. — La Sonate, P. 88. — La Symphonie, P. 95. — Le Concerto, P. 97. — La Fantaisie, P. 101. — Le Poème symphonique, P. 107-108. — L'Oratorio, P. 123. — Le Grand Opéra, P. 142. — L'Opéra contemporain, P. 145.

SCARLATTI (Alessandro) (1649-1725). — Ecole italienne (classique), P. 35. — L'Ouverture, P. 103. — L'Oratorio, P. 122. — L'Opéra, P. 128.

SCARLATTI (Dominique) (1683-1757). Ecole italienne (classique), P. 34. — La Suite, P. 69.

SCHEIDT (1587-1653). — Ecole de Hambourg, P. 39.

SCHMITT (Florent) (né en 1871). — Ecole française (ultra-moderne), P. 51. — Musique de chambre, P. 89.

SCHUBERT (F.) (1797-1828). — Ecole allemande (romantique), P. 42. — La Sonate, P. 82. — La Symphonie, P. 94. — La Fantaisie, P. 101. — Le Lied, P. 113.

SCHUMANN (R.) (1810-1856). — Ecole allemande (romantique), P. 42. — La Sonate, P. 86. — La Symphonie, P. 94. — Le Concerto, P. 97. — La Fantaisie, P. 101. — La Musique de scène, P. 111. — Le Lied, P. 113. — Le Poème lyrique P. 120. — L'Oratorio, P. 123.

SCHÜTZ (1585-1672). — Ecole allemande (classique), P. 39. — Le Motet, P. 65. — La Cantate, P. 118. — L'Oratorio, P. 123.

SINDING (né en 1856). — Ecole scandinave (moderne), P. 54.

SPOHR (1784-1859). — Ecole allemande (classique), P. 41.

SPONTINI (1774-1851). — Ecole italienne (classique), P. 35. — L'Opéra, P. 140.

STEIBELT (1765-1823). — Ecole allemande (classique), P. 41. — La Sonate, P. 85.

STRADELLA (1645-1681). — Ecole italienne (classique), P. 35. — L'Oratorio, P. 123 — L'Opéra, P. 127.

STRAUSS (Richard) (né en 1864). — Ecole allemande (moderne), P. 43. — Le Poème symphonique, P. 107. — L'Opéra contemporain, P. 146.

STRAWINSKY (né en 1882). — Ecole russe (moderne), P. 54. — Le Poème symphonique, P. 107.

SWENDSEN (1840-1911). — Ecole scandinave (moderne), P. 54.

TARTINI (G.) (1692-1770). — Le Concerto, P. 97.

THALBERG (S.) (1812-1871). — La Fantaisie, P. 101.

THOMAS (Ambroise) (1811-1896). — Ecole française (romantique), P. 48. — Le Grand Opéra, P. 142. — L'Opéra-Comique, P. 150.

TORELLI (G.) (mort en 1708). — Le Concerto, P. 97.

TRÉPARD (E.) (contemporain français). — La Fête civique, P. 154.

TSCHAÏKOWSKY (1840-1893). — Ecole russe (moderne), P. 54.

VECCHI (O.) (vers 1550-1605). — L'Opéra, P. 126.

VERDI (G.) (1813-1901). — Ecole italienne (romantique), P. 36. — L'Opéra, P. 143.

VITALI (G.-B.) (1644-1692). — La Sonate, P. 81.

VITTORI (L.) (vers 1588-1670). — L'Opéra, P. 127.

VITTORIA (1540-vers 1608). — Le Motet, P. 65.

VIVALDI (A.) (mort en 1743). — Le Concerto, P. 97.

VOGLER (l'abbé) (1749-1814). — Ecole allemande (classique), P. 41.

WAGNER (R.) (1813-1883). — Epoque romantique, P. 25. — Ecole allemande (romantique), P. 42. — La Variation, P. 98. — L'Ouverture, P. 103. — Le Ballet, P. 110. — L'Opéra, P. 135. — La Fête civique, P. 154.

WEBER (Ch.-M.) (1786-1826). — Ecole allemande (romantique), P. 42. — La Sonate, P. 86. — La Symphonie, P. 94 — Le Concerto, P. 97. — L'Ouverture P. 103. — L'Opéra, P. 133.

WIDOR (Ch.-M.) (né en 1845). — Ecole française (moderne), P. 50. — La Symphonie, P. 95. — La Fantaisie, P. 101. — Le Ballet, P. 110.

WOLF (Hugo) (1860-1903). — Ecole allemande (moderne), P. 43. — Le Lied, P. 113.

WORMSER (André) (contemporain français). — La Pantomime, P. 111.

ZINGARELLI (1752-1837). — Ecole italienne (classique), P. 35.

ZIPOLI (D.) (XVIIe siècle, Italie). — La Suite, P. 69. — La Fugue, P. 76.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction..... 1

LES ÉPOQUES

Exposé général..... 1

L'ART ANCIEN

L'Antiquité..... 6
Le Moyen Age (du IVe au XIIIe siècle) 11
La Renaissance (XIVe, XVe et XVIe siècles)..... 16

L'ART MODERNE

L'Art classique (XVIIe et XVIIIe s.).. 19
L'Art romantique (XIXe siècle)..... 24
L'Art contemporain..... 26

LES ÉCOLES

Exposé général..... 29

LES ÉCOLES PRINCIPALES

L'Ecole italienne..... 32
L'Ecole allemande..... 39
L'Ecole française..... 45

LES ÉCOLES SECONDAIRES

L'Ecole anglaise..... 52
Les Ecoles slave et scandinave..... 53
L'Ecole espagnole..... 55

LES FORMES

Exposé général..... 57

L'ART ANCIEN
(Les genres principaux)

Origine..... 61
I. — *Musique liturgique*
L'Antienne. — L'Hymne..... 61
La Diaphonie. — Le Faux-bourdon. — Le Déchant..... 62
La Messe..... 63
Le Motet..... 64
Le Choral et le Psaume huguenots.. 65
II. — *Musique populaire (ou profane)*
La Chanson..... 66
Le Madrigal..... 67
La Suite..... 68

L'ART MODERNE

Les Formes de la Musique pure

La Fugue..... 71
Le Prélude..... 77
La Sonate..... 77
La Musique de chambre..... 86
La Symphonie..... 89
Le Concerto..... 95
La Variation..... 97
La Fantaisie..... 99

Les Formes intermédiaires entre la Musique pure et la Musique dramatique

L'Ouverture..... 102
Le Poème symphonique..... 105
Le Ballet. — Le Ballet-pantomime. — La Pantomime..... 107
La Musique de scène..... 110

Les Formes de la Musique dramatique

Le Lied. — La Mélodie..... 112
L'Ensemble vocal..... 114
La Cantate. — Le Poème lyrique.. 115
L'Oratorio..... 120
L'Opéra. — Le Drame lyrique :
I. Les Origines (L'Opéra primiti italien)..... 124
II. Les Formes fondamentales :
A. L'Opéra-récitatif (XVIIe et XVIIIe siècles)..... 128
B. L'Opéra mélodique (XVIIIe siècle)..... 131
C. Le Drame lyrique symphonique (XIXe siècle).. 133
III. Les Formes dérivées :
A. L'Opéra anglais..... 139
B. Le Grand-opéra..... 139
C. L'Opéra-buffa..... 142
D. L'Opéra contemporain... 144
L'Opéra-comique..... 147
L'Opérette..... 151
La Fête civique (Appendice)..... 153

Tableau Récapitulatif..... 158-159
Table par ordre alphabétique d'auteurs..... 161

Table des matières..... 167

Imprimerie o o o o
F. Herbin et H. Bouché,
o o o o Montluçon

BINDING ... FEB 22 1971

ML
161
B4
1921

Music

Bertrand, Paul
Précis d'histoire de la musique

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 07 15 10 004 5